

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA



Scuola di dottorato in  
Studio e valorizzazione del patrimonio storico, artistico-architettonico e ambientale  
Storia e conservazione dei beni culturali artistici e architettonici

TESI DI DOTTORATO

## **GIOVANNI DA BISSONE E LA SUA BOTTEGA**

La realtà sociale delle botteghe di lapicidi lombardi a Genova e gli scambi culturali  
fra Lombardia, Veneto, Liguria e Toscana occidentale nel secondo Quattrocento

VOLUME I  
TESTO

TUTOR: Professor Clario DI FABIO

DOTTORANDA: Martina SCHIRRIPA

XXXI ciclo (2015/2018)



## INDICE

### PREMESSA

#### LO STATO DEGLI STUDI SUL QUATTROCENTO GENOVESE.

#### APPROCCI, STRUMENTI, CAMPI D'INDAGINE

- |  |       |
|--|-------|
| 1. Linee di ricerca dall'Ottocento a oggi  | p. 1  |
| 2. L'entità del patrimonio: il confronto con le lacune, tra dispersioni e distruzioni      | p. 6  |
| 3. L'indagine notarile: limiti e vantaggi  | p. 8  |
| 4. Materiali per una monografia su Giovanni da Bissone:<br>struttura, contenuti, obiettivi | p. 10 |

### CAPITOLO I

#### LA "TRIBÙ DEI BISSONESI".

#### MAESTRI E BOTTEGHE LOMBARDE ATTIVE A GENOVA NEL XV SECOLO

- |   |        |
|---|--------|
| 1.1 I motivi di una migrazione:<br>il "fenomeno lombardo" nella storia e nella società genovesi         | p. 13  |
| 1.2 Indagini circa la struttura corporativa dei <i>magistri</i> intelviesi                              | p. 26  |
| 1.3 Scultura a Genova o scultura genovese?  | p. 45  |
| 1.4 Appunti per un profilo della storia della scultura a Genova nel secondo<br>Quattrocento (1445-1520) | p. 47  |
| 1.4.1 I caronesi. Filippo Solari e Andrea da Carona   | p. 48  |
| 1.4.2 I bissonesi. Da Domenico Gagini a Matteo da Bissone   | p. 67  |
| 1.4.3 La bottega dei fratelli D'Aria e l'esordio di Gerolamo Viscardi                                   | p. 108 |
| 1.4.4 Voci fuori dal coro dalla Toscana Occidentale: Leonardo Riccomanni                                | p. 126 |
| 1.4.5 Ancora lombardi: Giovanni, Antonio e Pace Gagini  | p. 132 |

### CAPITOLO II

#### GIOVANNI DA BISSONE.

#### RICOSTRUZIONE DI UNA PERSONALITÀ ARTISTICA DELLA GENOVA DEL QUATTROCENTO

- |   |        |
|---|--------|
| 2.1 Un problema documentario: interrogativi e certezze                    | p. 163 |
| 2.2 Influenze formali e parametri culturali: il problema della formazione | p. 174 |
| 2.3 Aspetti del vocabolario stilistico giovanneo                          | p. 185 |
| 2.4 Giovanni imprenditore: l'attività carrarese                           | p. 189 |
| 2.5 Regesto biografico  | p. 193 |

### **CAPITOLO III**

#### **IL *CORPUS* GIOVANNEO. CANTIERI E OPERE**

- 3.1 1448: esordio d'autore. Palazzo Spinola dei Marmi e l'ingaggio per la fronte della Cappella del Battista p. 197
- 3.2 Il cantiere di Santa Maria di Castello p. 203
- 3.3 Alla partenza di Domenico: il portale Doria e il portale Grillo p. 216
- 3.4 La maturità. La cappella Fieschi in cattedrale e il monumento funebre a Giorgio Fieschi p. 224
- 3.5 Incertezze attributive, aggiunte al catalogo giovanneo ed espunzioni
  - 3.5.1 Opere devozionali. *La Madonna dei Forestieri* di Santa Maria dei Servi e la lastra con *Sant'Eligio* degli Orafi in Santa Maria delle Vigne p. 240
  - 3.5.2 Il caso del rosone di Pigna p. 244
  - 3.5.3 Il sovrapporta con l'*Adorazione dei Magi* di via degli Orefici e l'*Annunciazione* di Piacenza p. 250
  - 3.5.4 Un tabernacolo giovanneo in Corsica p. 259

### **CAPITOLO IV**

#### **L'EREDITÀ DI GIOVANNI DA BISSONE**

- 4.1 La produzione di sovrapporta: una realtà imprenditoriale su ampia scala p. 267
  - 4.1.1 Tipologie p. 281
  - 4.1.2 Elenco di esemplari di sovrapporta e portali p. 283
- 4.2 La scultura funeraria. Tipologie e stilemi di una bottega di successo p. 288

#### **APPENDICE DOCUMENTARIA** p. 303

#### **BIBLIOGRAFIA** p. 341

## PREMESSA

LO STATO DEGLI STUDI SUL QUATTROCENTO GENOVESE.

APPROCCI, STRUMENTI, CAMPI D'INDAGINE

### 1. Linee di ricerca per la scultura genovese dall'Ottocento ad oggi

«Se le notizie della nostra pittura s'avvolgono d'incertezza e d'oscurità, rivolgendoti alla statuaria avrai tenebre folte. Perocché quale autore conobbe scultore in Genova, vuoi cittadino o di fuori, innanzi al Civitali, o qual libro fé' caso de' nostri marmi più in là del XVI secolo? Dove tolsero a far parole, tirati alla tradizione d'un qualche nome d'artefice, quivi anacronismi, ed errori, e confusione indicibile, peggiore quasi della ignoranza medesima. Di che, ripensando, mi si affacciano varie cagioni, altre comuni a ciascun paese d'Italia, altre poi peculiari alla nostra terra, e presso ché derivate dalle sorti civili, e in parte altresì dalle artistiche»

Federigo Alizeri, *Notizie dei professori...*, 1876<sup>1</sup>

L'erudito ottocentesco non si sarebbe trovato di fronte a una situazione molto dissimile da quella che fronteggiò nel 1876 se, a poco più di un secolo da quando impiegava la sua eccentrica prosa per descrivere lo stato iniziale delle conoscenze sulla scultura genovese, fosse stato chiamato a misurare gli avanzamenti compiuti dagli studi per quanto riguarda la storia del «maneggio dello scalpello» nel XV secolo. Ben lontano dall'essere esaustivamente sviscerato, è solo negli ultimi anni che l'argomento ha incontrato l'attenzione della critica, interessata sempre più a far luce intorno ai protagonisti e alle opere del Quattrocento genovese, attraverso una serie di contributi volti a rasserenare quelle disorientanti “tenebre folte” di cui l'Alizeri scriveva.

---

<sup>1</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 9.

I volumi dello studioso dedicati alla scultura, facenti parte della collana delle *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, data alle stampe tra il 1870 e il 1877, integrano e arricchiscono le notizie fornite dalle *Guide* artistiche della città, edite tra 1846-1847 e il 1875, consegnando ai posteri non solo un primo ordinato susseguirsi delle vicende della storia della scultura genovese, ma anche un fondamentale “ritratto della città” prima dei numerosi interventi di restauro degli edifici medievali e di ammodernamento urbanistico avviati a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Il suo considerevole lavoro si pone ancora oggi come il necessario e insostituibile punto di partenza per chi si avventuri allo studio della scultura genovese, per via della ricchezza e della precisione dei contenuti e dei materiali archivistici riportati, della lungimiranza di alcune considerazioni di carattere sociale e degli avveduti esercizi d'attribuzione, effettuati lavorando sulle opere ancora *in loco* e sui nomi emersi dai documenti.

Di egual valore, per quanto assai diverso negli esiti e nei prodotti, si configura l'apporto pressappoco coevo di Santo Varni, che, sebbene più circoscritto rispetto all'estesa trattazione dell'Alizeri, aggiunge con i suoi titoli un ulteriore rilevante contributo documentario, specie sulle vicende artistiche del Levante ligure<sup>2</sup>.

Si unisce a questa coppia di eruditi anche Luigi Augusto Cervetto, con il suo volume sui *Gagini da Bissone* del 1903, che, nel tentativo di ordinare le biografie dei protagonisti di questa schiatta di artefici dal Trecento all'Ottocento, tratteggia le linee-guida della scultura lombarda a Genova, oltre a incrementare il numero dei documenti conosciuti ed editi con le sue ricerche presso gli archivi cittadini. Grazie a questi pionieri venivano a crearsi così quegli imprescindibili strumenti da cui la critica successiva non avrebbe più potuto esimersi, allora come oggi, creando i presupposti, agli inizi del Novecento, per un approfondimento della materia.

Nel tentativo di delineare l'odierno stato degli studi, sarà subito evidente, tuttavia, come lacunosi appaiano molti contributi di carattere generale, ad esempio quelli di Adolfo Venturi, Charles Seymour o Francesco Negri Arnoldi<sup>3</sup>, i quali offrono un inquadramento del fenomeno genovese all'interno del più vasto panorama della storia dell'arte scultorea quattrocentesca, senza addentrarsi in problemi di attribuzione o di metodo, e ciò si traduce in una trattazione un po' superficiale, utile a una prima conoscenza della situazione locale specifica, ma insufficiente a generare riflessioni più approfondite.

Nonostante a inizio Novecento i tempi fossero dunque maturi per avviare l'indagine sul tema, con le impellenti esigenze di rinnovamento urbano dettate dall'espansione portuale, dai

---

<sup>2</sup> Oltre ad *Appunti artistici sopra Levanto* (1970) Varni pubblica diversi contributi dedicati alla Cattedrale di San Lorenzo (1861); Matteo Civitali (1866); Gian Giacomo e Guglielmo Della Porta (1866).

<sup>3</sup> Cfr. VENTURI 1908; SEYMOUR 1966; NEGRI ARNOLDI 1994.

progetti di miglioramento della viabilità cittadina e dalle attività di ricostruzione a seguito degli eventi bellici, si dovrà attendere la seconda metà del secolo perché le attenzioni degli studiosi si rivolgano con nuovo entusiasmo al periodo della Rinascenza a Genova.

In quest'epoca sono soprattutto le ricerche di urbanistica a rinvigorire la necessità di uno studio intorno all'organizzazione corporativa delle botteghe di lapicidi e muratori attive nella ricostruzione della città all'inizio del XV secolo. Ancora una volta il clan dei Gagini si rivela il nucleo familiare-professionale su cui gli studiosi concentrano l'attenzione. Sul ruolo dei bissonesi in veste di costruttori, capi d'opera e architetti (tipologie professionali caratteristiche della corporazione dei *magistri antelami*) si concentra per prima Ezia Gavazza nel 1959, in occasione di un importante convegno sull'operato delle maestranze lombarde in tutta Italia curato da Edoardo Arslan, dal titolo *Arte e artisti dei laghi lombardi*. A questo breve intervento seguiranno gli studi capitali di Ennio Poleggi sull'attività degli intelviesi<sup>4</sup> a Genova, dei quali non solo cerca di definire l'organizzazione sociale, ma anche il ruolo da essi giocato nella ricostruzione della città nel Medioevo e nel Rinascimento<sup>5</sup>. Si tratta di tematiche connesse alla storia sociale degli artefici quattrocenteschi, che, se hanno il merito di mettere in luce il loro ampio e variegato bagaglio di competenze, non focalizzano, ovviamente, l'attenzione sui manufatti scultorei.

Gli affondi successivi restano sporadici e discontinui: questi, in genere articoli, focalizzati perlopiù su temi specifici, si dimostrano insufficienti a colmare il vuoto degli studi, pur essendo fondamentali per la limpidezza delle affermazioni e la possibilità di far maturare considerazioni e riflessioni. Gli interventi di maggior rilievo e portata a disposizione del ricercatore si concentrano su temi ben circostanziati: l'approfondimento di una personalità artistica, l'analisi o l'attribuzione di una o un gruppo di opere, oppure del contesto culturale e artistico in cui gli stessi artefici si trovarono ad operare. In quest'ottica, il merito di aver nuovamente fatto luce sulle vicende scultoree genovesi va riconosciuto ad Hanno-Walter Kruft, il quale, con la sua monografia, tuttora edita esclusivamente in tedesco, su Domenico Gagini, i singoli contributi dedicati alla carriera di Antonio della Porta e di Pace Gagini, al cantiere della Cappella del Battista e, soprattutto, le sue riflessioni sui *Portali genovesi del Rinascimento*, edite nella pubblicazione omonima degli anni Settanta, si pongono come imprescindibili riferimenti cui guardare per comprendere le vicende artistiche della Genova quattrocentesca<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Nonostante l'accezione utilizzata per definire gli abitanti della valle sia "intelvesi" si è preferito usare in questa sede il termine "intelviesi", per coerenza con il vocabolo comunemente utilizzato nei contributi storiografici pionieristici e moderni per indicare le maestranze provenienti dalla regione dei laghi.

<sup>5</sup> Per questi contributi cfr. POLEGGI 1966; POLEGGI 1975; GROSSI BIANCHI, POLEGGI 1980; POLEGGI 1996.

<sup>6</sup> Cfr. KRUF [1971]; ID. 1978(portali); id. 1970a; KRUF, ROTH 1973 (Tamagnino); ID. 1970b; KRUF 1971b; (cappella del Battista); ID. 1971a (Viscardi); 1972a (Domenico Gagini); 1977 (Pace Gagini).

Dopo le proposte di lettura dello studioso tedesco si colloca l'intervento di Giuliana Algeri (1977), che per prima corregge gli errori attributivi presenti nella fondamentale pubblicazione sui portali del Kruft, istituendo un interessante parallelo tra Giovanni da Bissone, Leonardo Riccomanni e Michele d'Aria: nesso tuttora irrisolto in quanto ai rapporti di collaborazione e alunnato. Pochi anni dopo è durante il convegno di studi sulla *Scultura decorativa del Primo Rinascimento* (Pavia, 16-18 settembre 1980), che gli interventi di Piero Boccardo ed Ezia Gavazza sottolineano il ruolo primario dei portali intesi quali struttura ibrida tra architettura e scultura che rappresenta un'autentica "creazione locale" caratteristica, soffermandosi su tipologie, iconografie e materiali, per delineare un quadro d'insieme attraverso la sistematizzazione degli esemplari, posti per la prima volta in rapporto con il tessuto urbano.

La trattazione più equilibrata di contesto, autori e opere, appare nel 1987 nel saggio di Laura Tagliaferro contenuto ne *La scultura a Genova e in Liguria*, raccolta di interventi che affronta il percorso della lavorazione della pietra dalle origini al Novecento, in tre volumi<sup>7</sup>. Qui, a un'introduzione volta a spiegare il contesto in cui operarono le maestranze attive nel XV secolo, segue una panoramica sulle modalità di lavoro, sul carattere imprenditoriale dei cantieri dei *magistri* lombardi, sulla loro presenza in città e sulla situazione economico-sociale della Repubblica che li chiama a lavorare, in un periodo in cui la nuova aristocrazia esprimeva la propria ricchezza mediante la volontà di autocelebrarsi attraverso l'arricchimento delle proprie abitazioni private, nella costruzione di cappelle gentilizie o nella decorazione degli edifici sacri: «un contesto di tanto accentuata particolarità ambientale» dove «il rapporto dell'artista con la committenza pubblica presenta caratteristiche singolari». Nella sua limitata ampiezza, questo testo ha il merito di chiarire i problemi dei principali cantieri quattrocenteschi, così come i loro principali artefici, senza però avere il modo di scavare sotto la superficie di fenomeni di carattere più trasversale: almeno avviati vi risultano tuttavia i ragionamenti in merito al contesto culturale della società genovese, sia sul versante dell'aristocrazia mercantile e delle sue scelte di rappresentanza, sia su quello della committenza religiosa locale e delle opere di magnificenza civile, sia, infine, problemi di relazione e integrazione dei maestri antelami, intesi quali membri di un'impresa forestiera all'interno della relativamente chiusa realtà sociale genovese. Una chiusura che tuttavia pertiene solo alla rigida struttura imprenditoriale interna al mondo antelamico, mentre la città stessa sembra, per tutto il Quattrocento, essere emporio privilegiato di merci e prodotti di lusso, compreso il marmo, che nelle stive delle navi raggiungono ogni parte d'Europa. In questo senso, le vie di approfondimento più recenti sono state battute dagli studi raccolti nei volumi della collana *Genova e l'Europa* (realizzati tra il 2002 e il 2006), seguiti dai contributi prodotti da interessanti sessioni di studio, come quelli tratti dal convegno *Entre*

---

<sup>7</sup> Cfr. TAGLIAFERRO 1987, pp. 217-250.



*l'Empire e le mer* (Losanna, Genova, marzo-aprile 2002); a questi si aggiungono i recenti studi mirati a singole opere dai tratti “internazionali”, come l’*Arca del Battista*, in cui confluiscono i più diversi e internazionali apporti culturali, o le sculture eseguite per il mercato straniero, in particolare francese e spagnolo, a inizio Cinquecento<sup>8</sup>. Per la possibilità di inserire il contesto genovese nel più generale scenario del mercato del marmo e nel rapporto con la politica e cultura milanese, non si possono infine non citare i contributi recentissimi emersi da giornate di studio come quelle *Nelle terre del marmo* (Pietrasanta) o *Scultura nello stato di Milano (1395-14)* (Mendrisio, Como 15-16 novembre 2018).

Tra i Gagini, la più apprezzata schiatta di lapicidi del secondo Quattrocento genovese presso la critica moderna, sarà la figura di Domenico ad attirare l’attenzione degli studiosi degli anni più recenti<sup>9</sup>, mentre la personalità di Giovanni raramente apparirà disgiunta dall’analisi del nucleo familiare, messa in parallelo di volta in volta con l’attività di Elia, Pace o Domenico stesso, come accade nell’unica opera che tratti il suo operato in maniera biografica, ovvero la monumentale monografia del Cervetto. Bisognerà aspettare quasi un secolo per avere un contributo valido che si avvicini a tale esaustività: la più aggiornata e completa voce sul bissonese e la sua famiglia, seppur ancora fortemente incompleta per via delle nuove attribuzioni e del progredire delle ricerche, è quella stilata da Paola Martini per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (1998). A un elenco puntuale di opere datate e documentate, o semplicemente attribuite, e perciò discusse, dalla critica, si unisce la delucidazione sulle possibili e quanto mai probabili origini e rapporti parentali fra i vari membri della famiglia, le poche pagine offrono un apporto oggettivo e compilativo, come si addice a una voce enciclopedica. Un simile tentativo, anche se più conciso, è quello che si riscontra nell’articolo di Andrea Spiriti nel 2005, riproposto con lo scopo di seguire l’evoluzione della genealogia dei Gagini dal Quattrocento al Settecento<sup>10</sup>. Importanti aggiunte al catalogo di Giovanni sono state avanzate in ultimo da Clario Di Fabio, Piero Boccardo e Gianluca Ameri<sup>11</sup>. Gran parte della bibliografia su Giovanni, tuttavia, è limitata alla produzione dei sovrapporta scolpiti, per cui non si è mai tentato di ricostruire il percorso formativo e stilistico dello scultore originario di Bissone.

È solo in tempi recenti che la critica ha nuovamente posto interesse e attenzione nei confronti della scultura genovese quattrocentesca e dei suoi esponenti. Ricerche dottorali condotte all’università di Siena e Trento, i cui risultati sono stati in parte resi noti tramite la partecipazione

---

<sup>8</sup> Cfr. ZURLA 2016, pp. 3-28.

<sup>9</sup> Cfr. KRUFIT 1972a; VALENTINER 1940, pp. 76-86; CAGLIOTI 1999; DI FABIO 2004a, pp. 49-71; DI FABIO 2007, pp. 11-40; DI FABIO 2010b, pp. 163-173; DI FABIO 2011c, pp. 623-641; DI FABIO 2012 pp. 163-167.

<sup>10</sup> Cfr. SPIRITI 2008, pp. 36-45.

<sup>11</sup> Cfr. DI FABIO 2011c, pp. 623-641; G. AMERI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012; BOCCARDO 2009, pp. 459-463.

ai recenti convegni svoltosi a Carrara e Mendrisio<sup>12</sup>, hanno decisamente incrementato le indagini per una più chiara e completa comprensione del fenomeno artistico genovese. Con questi studi si sono evidenziate da un lato la necessità di un adeguato e sistematico spoglio delle fonti d'archivio, ricchissima fonte per la conoscenza delle dinamiche sociali in cui gli artefici del Quattrocento si ritrovarono a operare, e dall'altro l'incredibile ricchezza di un contesto sociale e produttivo unico nel suo genere. Destinata per molti aspetti, a rimanere una vicenda 'senza nomi', la storia della scultura a Genova merita di essere rivalutata, approfondita e indagata, affinché quegli artefici dotati e raffinati che troppo a lungo sono stati marginalizzati dagli studi per una pretesa arretratezza dei modi, possano ritrovare il giusto posto che meritano di ricoprire, superando lo sterile giudizio che li vuole confinare a stanche voci periferiche, in bilico tra la duale ostentazione di generici preziosismi tardogotici e incomprese novità toscane.

## **2. L'entità del patrimonio: il confronto con le lacune, tra dispersioni e distruzioni**

«Disponiamoci a scrivere di quanti marmi la nostra città e la provincia vestissero i tempj santi, onorassero la memoria de' benemeriti, suffragassero alla pietà degli estinti, provvedessero al gentilizio lustro e alla dignità delle pubbliche stanze; e disponiamoci (non senza rammarico) a numerare, se fia possibile, quanti marmi ha disfatti il tempo, quanti ne ha rovesciati la moda, quanti la fredda avarizia, quanti altri l'acceso furore delle parti. Entriamo un'età di cui restano appena i vestigi: e veniamo a colloquio con un popolo di scultori, vissuto in Genova e quasi fattosi nostro senza mandar nome e conoscenza di sé stesso ai nepoti»

Federigo Alizeri, *Notizie dei professori...*, 1876<sup>13</sup>

Uno dei motivi cui attribuire la mancanza di attenzioni da parte degli studiosi verso il Quattrocento genovese, oltre che alle oggettive difficoltà archivistiche, di cui si dirà a breve, è la disarmante problematicità in cui versa il patrimonio scultoreo quattrocentesco, che tra gli aggiornamenti di gusto cinquecenteschi e barocchi e le demolizioni condotte a fine Ottocento ha visto radicalmente distrutti o fortemente corrotti i contesti cittadini in cui la produzione scultorea di quel secolo aveva largamente prosperato.

---

<sup>12</sup> Cfr. FALCONE 2018; ZURLA 2019, c.d.s.

<sup>13</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 11-12.

Le pressanti necessità di una città in espansione e lo stato di avanzato degrado in cui versavano alcune delle realtà conventuali, fortemente debilitate dai depauperamenti susseguitesì alla tragica parentesi delle espropriazioni napoleoniche, rappresentarono condizioni di incoraggiamento per quella serie di demolizioni<sup>14</sup>, così folli e ingiustificate agli occhi odierni, che interessò i diversi complessi cittadini in cui la munificenza delle ricche famiglie genovesi si era concentrata nel corso dei secoli XIV e XV. Tra queste basti citare i due casi più emblematici, San Francesco di Castelletto<sup>15</sup> e San Domenico<sup>16</sup>, due complessi le cui vestigia quattrocentesche, che giacciono sparse per i musei cittadini e stranieri, restituiscono appena un pallido ricordo dell'esorbitante, stratificato e tipologicamente articolato patrimonio decorativo dei loro interni. Lo stesso destino toccò alla chiesa della Certosa di San Bartolomeo, presso Rivarolo, che vide smembrate due delle testimonianze più incredibili del Quattrocento genovese: le cappelle gentilizie e funerarie di Lazzaro Doria e Giorgio Spinola, i cui frammenti di arredo, dopo arzigogolate vicende antiquariali e collezionistiche, giacciono disperse tra Londra, Parigi e Genova. Destini avversi vissero anche il monastero di San Benigno di Capodifaro, che, per via della strategica posizione costituita dal Promontorio su cui sorgeva, venne prima trasformato in deposito munizioni e poi demolito per far posto alle caserme volute dai Savoia, e la chiesa di San Teodoro, abbattuta ai primi del Novecento per consentire l'apertura di nuovi assi stradali e percorsi commerciali<sup>17</sup>.

Sorte più fortunata tra le comunità monastiche incontrò la chiesa di Santa Maria di Castello<sup>18</sup>, che, arroccata sulla collina del *castrum* romano, riuscì a passare quasi indenne attraverso questo tragico periodo di cambiamenti, conservando non solo gran parte dell'arredo, pittorico e scultoreo, ma anche importanti tracce di continuità mecenatistica, come denota il caso della cappella di San Vincenzo Ferrer, che, in un intercapedine tra il perimetro originale della cappella e la superfetazione secentesca, conserva ancora l'originale decoro quattrocentesco, caratterizzato da piastrelle ceramiche e decorazioni dipinte. Ugualmente, il complesso di San Nicolò del Boschetto, vista la sua posizione periferica, mantiene incredibilmente ancora oggi tracce di contesti intoccati e autentici, come palesa la cappella di Paolo di Ceva Doria, il cui pavimento maiolicato racconta ancora la sua storia quattrocentesca. Si tratta di casi unici e fortuiti, capaci di dare corpo a un gusto che altrimenti andrebbe irrimediabilmente perduto e tramandato unicamente dalle tracce documentarie.

---

<sup>14</sup> Sull'argomento cfr. GIUBILEI 1984.

<sup>15</sup> Per un riassunto delle travagliate vicende del complesso cfr. ROSSINI 1987.

<sup>16</sup> Sul complesso cfr. PIASTRA 1970.

<sup>17</sup> Per questi ultimi due complessi si vedano i rispettivi saggi in *Medioevo demolito* 1990.

<sup>18</sup> Cfr. DI FABIO 1984b.

Il patrimonio sopravvissuto alle visite pastorali cinquecentesche di monsignor Bossio, visitatore apostolico per il rispetto del decoro controriformato, agli aggiornamenti di gusto barocchi e agli eventi drammatici dell'età napoleonica dovette fare i conti con le campagne di restauro intrise di *revival* neogotico che animarono le menti di intellettuali del calibro di Maurizio Dufour, Alfredo d'Andrade, Marco Aurelio Crotta, Venceslao Borzani, solo per citarne alcuni. Se grazie all'azione di questi pionieri della conservazione si possono ora ammirare, ad esempio, le sculture quattrocentesche poste all'interno dell'involucro neogotico di Palazzo San Giorgio, salvato dalla demolizione, risanato e ricostruito dal d'Andrade, lo stesso non si può dire per altri monumenti cittadini, come illustra il caso della cattedrale di San Lorenzo, dove per rispondere a problemi di statica non si esitò a eliminare la cappella De Marini e ad abbattere e ricostruire il sacello di Giorgio Fieschi.

Da rilevare è infine lo stato problematico in cui versano ancora oggi alcune delle più importanti testimonianze del Quattrocento genovese, ovvero i portali, lasciati al degrado, in balia di colombi, smog e agenti atmosferici, nella più totale incuria cittadina. Se la musealizzazione priverebbe questi pezzi del loro rapporto con il tessuto urbano per cui sono stati concepiti e realizzati, una campagna di tutela e soprattutto valorizzazione *in situ*, non solo gioverebbe al mantenimento dignitoso dei pezzi, che potrebbero essere costantemente monitorati, ma incrementerebbe l'attenzione verso un così eccezionale e incredibile patrimonio, dal valore unico per estensione ed eterogeneità, con i suoi oltre cento esemplari ancora *in loco*.

### **3. L'indagine notarile: limiti e vantaggi**

L'insieme dei documenti quattrocenteschi conservati nella sezione notarile genovese dell'Archivio di Stato di Genova costituisce un *corpus* notevole per dimensioni ed estensione: oltre 150 notai, e centinaia di filze, contenenti decine e decine di atti, che illustrano e restituiscono il frenetico mondo dei mercanti, degli artigiani e dei signori genovesi che abitavano e operavano in città nel XV secolo. Le difficoltà insite nella scarsa leggibilità della scrittura, graficamente complessa, individuale per ogni notaio e sincopata secondo le forme giuridiche e linguistiche in uso, hanno tuttavia finora scoraggiato l'avvio dello spoglio sistematico di questo nutrito e ricco gruppo di fonti indirette, che pare sino ad ora condotto, da archivisti e storici dell'arte, in modo fortuito e intuitivo. Partendo dalle fonti edite e note raccolte da Federigo Alizeri e da Luigi Augusto Cervetto, chi si avvicina allo spoglio delle filze quattrocentesche conduce la sua ricerca procedendo per tentativi, perlopiù a campione, sfogliando i documenti rogati dai notai di cui si conserva memoria di un'attenzione per il mondo delle arti, o procedendo

secondo un criterio cronologico di interesse, nella speranza di cogliere tra le fitte righe di quelle spesso disordinate e rapide grafie, un nome noto, un edificio, una data o un riferimento contrattuale legato a un'opera precisa.

L'impossibilità di garantire una completa revisione delle fonti archivistiche a disposizione (attività che richiederebbe un progetto di studio a sé stante, da svolgere in sinergia con archivisti e storici) ha pertanto spinto la scrivente a procedere nella consultazione delle carte senza la pretesa ricerca di individuazione dell'inedito, nonostante il ricco materiale, in gran parte ancora inesplorato, sia terreno fertile verso cui orientare tale tipo di ricerca. Lo dimostra la tesi dottorale di Michela Zurla, che si è cimentata con successo nell'impresa di lettura e revisione di gran parte del notarile, imbattendosi in atti coinvolgenti *magistri* del XV secolo fino ad ora inediti, aggiungendo importanti e utili tessere al mosaico frammentario di opere e nominativi che costituisce il panorama culturale della Genova del Quattrocento. Di fronte al diligente spoglio recentemente condotto dalla studiosa, si è ritenuto che una seconda revisione degli archivi, peraltro necessariamente campionata per l'impossibilità di sondare con completezza, nel triennio dato, tutto il materiale presente, sarebbe stata opera poco produttiva. Si è preferito pertanto agire in maniera da apporre ordine alla discreta mole di fonti note piuttosto che concentrarsi sulla *trouvaille* documentaria, che tuttavia non è venuta a mancare, ottimizzando le energie verso un obiettivo precipuo, l'indagine sulla biografia, la produzione, la collocazione sociale e professionale, le relazioni e le committenze, oltre al contesto culturale e sociale in cui si trovò ad operare Giovanni da Bissone. Questo in attesa di svolgere, con tempi più consoni e meno contratti, una più lucida e produttiva cernita documentaria.

«E nondimeno poniam mente che l'oscuro nome non faccia frode a certuni che abbiām debito di ricercare e di giudicare sulle opere superstiti, e che dove regnò tanta fitta d'ignoranza, non vengano a mettersi per ultimo scorno negligenza od errore. Non sarà senza pregio il discernere i loro costumi, le loro leggi, i loro statuti; e quanto fra gente avventiccia durasse l'affetto della comune cittadinanza, de' sociali interessi, de' parentadi. Dalla lor moltitudine gioverà argomentare qual fosse per loro nelle nostre contrade o la benignità della fortuna o la munificenza de' cittadini; faremo avviso se in lor prevalesse l'instancabile operosità della mano, o nel nostro popolo la insaziabile magnificenza nell'adoprarli»

Federigo Alizeri, *Notizie dei professori...*, 1876<sup>19</sup>

I primi due paragrafi del capitolo I e l'appendice documentaria allegata vogliono pertanto riproporre all'attenzione del lettore la consistente mole di materiale reso noto dagli studi passati, sciogliendo alcuni nodi critici e rivalutando un quantitativo di documenti che, se risultano

---

<sup>19</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 12.

inutilizzabili per precise ricostruzioni di vicende attributive o biografie individuali, contribuiscono però a definire con dovizia di dettagli uno spaccato di vita quotidiana del XV secolo.

Un approccio di questo genere al dato notarile si ritiene consenta non solo di restituire nuovo valore alla ricca documentazione dispersa tra testi ottocenteschi e rari volumi “enciclopedici”, ma soprattutto di rinsaldare il legame tra l’indagine storico artistica e la realtà sociale in cui le carte d’archivio furono prodotte, tentando di meglio comprenderne dinamiche e consuetudini capaci di riflettere in qualche modo il carattere soggiacente alle produzioni più propriamente artistiche.

#### **4. Materiali per una monografia su Giovanni da Bissone: struttura, contenuti, obiettivi**

Il presente lavoro nasce dalla necessità di restituire alla storia della scultura ligure, per il periodo storico-artistico preso in esame, il riconoscimento di un’espressione originale, pertinente a un centro culturale capace di inserirsi coscientemente nel pieno delle novità di linguaggio del Quattrocento italiano e caratterizzata dalle precise scelte locali e individuali degli aristocratici genovesi e dal peculiare contesto produttivo cui essi si rivolsero, piuttosto che da una presunta condizione di “centro periferico”, che non corrisponde storicamente al ruolo giocato dalla città nello scenario della politica e dell’economia europea e mediterranea.

La figura di Giovanni da Bissone, centrale per comprendere le dinamiche produttive in cui operarono gli attori lombardi nel tessuto urbano cittadino, è la protagonista di questo affondo monografico, che tuttavia non è concepito come una tradizionale esposizione biografica. Alla struttura catalogativa, data anche l’esiguità dei pezzi autografi del maestro, si è preferita una trattazione che affrontasse il tema dell’“autografia giovannea” dal punto di vista del contesto di produzione. Questo si configura, infatti, come determinante sia per lo sviluppo del linguaggio figurativo del maestro sia per spiegare le personali scelte intraprese durante la sua carriera. Ogni azione di Giovanni sembra infatti svolgersi in conformità alle regole della corporazione dei *magistri antelami* attivi a Genova nel Quattrocento, le cui pur stringenti leggi e consuetudini non sembrano averlo ostacolato, poiché egli si dimostra capace di inserirsi a pieno e con successo in quelle peculiari dinamiche produttive. Tutto l’opposto vive il suo socio Domenico Gagini, che, per via della sua formazione fiorentina, le percepirà come troppo restrittive e anguste, preferendo emigrare altrove.

Si è dunque prima circoscritto il contesto produttivo in cui l'artefice originario di Bissone si mosse e organizzò la propria produzione, sistematizzando le frammentarie informazioni disponibili sul panorama corporativo genovese di inizio e metà secolo, per fornire la cornice d'azione al suo operato. In quest'ottica si sono poi enucleate le vicende di coloro che prima, contemporaneamente e dopo la parentesi biografica di Giovanni da Bissone operarono nel contesto genovese. Si sono così posti in evidenza i nessi cui lo scultore dovette la sua formazione, soffermandosi sul rapporto coi maestri caronesi, e sul legame con le soluzioni formali adottate dalle personalità che operano intorno a lui, evidenziandone analogie e distonie, come nel caso della collaborazione con Leonardo Riccomanni o Domenico Gagini. In particolare, sembra che partendo per il Meridione quest'ultimo venga a lasciare al socio una situazione favorevole dal punto di vista della committenza, che Giovanni sfrutterà senza riserve, come dimostrano le sue principali opere, eseguite per i Doria e i Fieschi, capaci di fondare un linguaggio rimasto imprescindibile per le generazioni di artisti a seguire. In questo senso, l'analisi di una figura come quella di Michele D'Aria, che si ipotizza, per via delle stringenti affinità, essere allievo del Bissonese, testimonia il successo che fino allo scadere del secolo i moduli giovannei risconteranno, specie nella realizzazione dei portali con sovrapporta (cui è dedicato parte dell'ultimo capitolo) pur essendo, al contempo, un artefice che si affaccia al nuovo secolo, in cui ha l'opportunità di intravedere un nuovo modo di intendere il fare scultura. Gli "appunti" sulla storia della scultura genovese terminano, infine, con il riferimento alla personalità di Pace Gagini, il quale, attivo sino agli anni Venti del Cinquecento, si pone come una nuova figura di artefice, sinceramente conscia del proprio ruolo di scultore e del riconoscimento sociale che esso merita in senso più propriamente umanistico, coronando la parabola di un processo produttivo che, iniziato nel XII secolo, vedeva i maestri costruttori della val d'Intelvi detenere il monopolio, senza distinzioni di mestiere, dei lavori in pietra condotti in città, sancendo l'avvio di una nuova, non più ignorabile, mentalità<sup>20</sup>.

A questo necessario punto di partenza seguono due capitoli che vedono protagonista Giovanni da Bissone, fulcro della trattazione: all'analisi dei singoli contesti produttivi in cui lo scultore è chiamato a operare nel corso della sua attività, analizzati tramite singoli paragrafi di approfondimento nel capitolo III, si affianca uno spazio tematico dedicato alla figura dell'artefice, definendo i possibili tratti della sua formazione, in cui la maestranza caronese dovette svolgere un ruolo fondamentale, e sottolineando il ruolo di imprenditore svolto presso il mercato del marmo di Carrara, che disegna il profilo di una figura non relegata al contesto ligure bensì perfettamente inserita nella rete di scambi culturali intessuta tra Venezia, Milano, Genova e Carrara. In questi capitoli si affronta inoltre lo spinoso problema legato alla

---

<sup>20</sup> Su questi argomenti cfr. DI FABIO 2019 c.d.s.

documentazione che riguarda lo scultore lombardo, personalità dalla quale, a seguito di una corretta rilettura critica, è stata scissa quella di Giovanni Gagini, un omonimo artefice appartenente alla famosa schiatta famigliare con cui la critica ha sempre confuso la persona di Giovanni da Bissone, pur senza effetti collaterali sul suo catalogo, che rimane intaccato nell'enumerazione delle opere dalla separazione nominale dei due artefici effettuata per via documentaria.

La ricerca si conclude con un paragrafo dedicato a quei fenomeni produttivi che risentirono in maniera più o meno diretta del clima culturale creato dal linguaggio del maestro bissonese, tematiche trasversali di eccezionale interesse ancora poco indagate: la definizione ed evoluzione della “struttura-portale” e la progettazione di soluzioni sepolcrali. Queste ultime, in particolare, si dimostrarono all'altezza, per originalità formale e apprezzamento da parte della committenza, di prendere parte all'elaborazione di un nuovo tipo di sacello funerario genovese, una peculiare soluzione architettonica a scopo celebrativo meravigliosamente munita di sculture, preziose tavole d'altare e cicli di affreschi.

Infine, dal momento che tra gli obiettivi principali di questo elaborato vi è anche quello di fare ordine nel quadro degli studi sul Quattrocento genovese, si è pensato di affiancare ai contenuti qui brevemente presentati una serie di strumenti di consultazione per semplificare l'avvio di ulteriori approfondimenti, stilando un elenco di oltre cento sovrapporta e portali pertinenti al tessuto cittadino, e non solo, e includendo un'appendice documentaria che raccoglie in un unico testo i rogiti editi e resi noti negli ultimi centocinquant'anni di studi.



## CAPITOLO I

LA «TRIBÙ DEI BISSONESI».

MAESTRI E BOTTEGHE LOMBARDE ATTIVE A GENOVA NEL XV SECOLO

### 1.1 I motivi di una migrazione: il ‘fenomeno lombardo’ nella storia e nella società genovesi

Se l'indagine intorno al funzionamento delle botteghe di artefici di ‘natione lombarda’ in Genova è stata già posta al vaglio dagli studi per quanto concerne l'età medievale, a causa della connotazione specifica che le figure dei *magistri antelami* acquistano in città a partire dal primo XII secolo<sup>1</sup>, e se altrettanto approfondite sono le questioni legate allo svilupparsi del fenomeno nel XVI secolo, a partire dalla nota disputa del 1513-1520<sup>2</sup>, originatasi dalla volontà di separazione professionale tra *architectores* e *sculptores*, ancora poco esaminati appaiono i diversi aspetti delle dinamiche sociali e produttive in cui questi artefici si ritrovarono ad operare in città nel corso del XV secolo.

---

<sup>1</sup> Circa la presenza dei *magistri antelami* a Genova tra XI e XIV secolo si ricordano, tra i molti, gli studi pionieristici, attenti soprattutto all'inquadramento storico dell'evento migratorio, condotti da MONNERET DE VILLARD, 1919, pp. 1-83; BOGNETTI 1938, pp. 17-72; FORMENTINI 1942, pp. 275-311. Tra la letteratura artistica si segnalano gli affondi monografici, volti a una sistematizzazione generale del fenomeno lombardo su scala nazionale, raccolti negli atti del convegno dal titolo *Arte e artisti dei Laghi Lombardi*, curato da ARSLAN (1959); mentre tra i più recenti interventi intenti a far luce sui cantieri e sui fenomeni di bottega si rimanda a DAGNINO 1992, pp. 131-133; DI FABIO, 2004d, pp. 16-31; DI FABIO 2017a, pp. 487-496 (con bibliografia precedente); DI FABIO 2019 c.d.s.

<sup>2</sup> Con questo episodio si assiste al primo tentativo da parte degli scultori, afferenti in tutto e per tutto alla corporazione degli *antelami*, sia di origine lombarda sia genovese, di emanciparsi dalla categoria dei costruttori alla quale sottostavano, «chiedendo per iscritto ai Signori d'aver proprj statuti e magistratura, come arte ch'egli erano in tutto distinta, per non dire diversa, dagli architetti» (cfr. ALIZERI 1870-80, IV, 1876, p. 347). Istanze giudicate trascurabili, a cui i *magistri antelami* risposero ribadendo la forza della tradizione plurisecolare che aveva sempre viste unite le due categorie di artefici. Dietro la volontà di emancipazione degli scultori non sta solo una ricerca di dignità ideale, ma il tentativo di risolvere le diatribe sempre più diffuse tra lombardi ‘nuovi arrivati’ e lombardi ormai naturalizzati genovesi, che temono di perdere il controllo faticosamente costruito sul mercato. La richiesta, che verrà approvata nel febbraio 1518 (ASG, ms. 431), sarà non a caso seguita proprio dalla divisione tra lombardi e genovesi (1527). Gli originali delle suppliche si conservano presso l'Archivio di Stato di Genova (ASG, *Arti*, 178) e sono velocemente commentati e pubblicati in VARNI 1870, pp. 36-37; 93-101, doc. XIX. La forbice cronologica che comprende la datazione delle suppliche, 1513-1520, si deve a un riferimento inerente il cancelliere Girolamo Loggia, contenuto nelle stesse, sulle quali non è apposto l'anno di stesura. Sull'argomento si vedano inoltre ALIZERI 1870-80, IV, 1876, pp. 345-353; TAGLIAFERRO 1987, p. 256; e per un riassunto sul seguito delle vicende corporative inerenti le istanze separatiste cfr. POLEGGI 1975, pp. 360-361, 366 nota 6; SANTAMARIA 2003, pp. 63-64.

Nonostante una «più matura riflessione sugli aspetti generali, sulla patria d'origine, sui tempi e sulle direttrici di emigrazione, sulla formazione e sul gusto, sugli atteggiamenti specificamente corporativi che rendono tuttora così oscura e affascinante la vicenda di queste maestranze»<sup>3</sup> sia stata effettivamente svolta nel corso degli ultimi anni, aprendo il campo d'indagine all'organizzazione sociale assunta da questi artefici nei differenti luoghi e tempi in cui si ritrovarono a operare<sup>4</sup>, tuttavia il quadro genovese, seppur cruciale per la prolungata, viva continuità del fenomeno, appare ancora un campo fertile da indagare, specie per quanto concerne il XV secolo<sup>5</sup>. Solo un numero ristretto di affondi critici ha infatti evidenziato le problematicità, le costanti e le novità che la produzione dei *magistri antelami* ha registrato nel corso del Quattrocento. Diversi contributi, coadiuvati da attenti spogli documentari, concentrano l'attenzione esclusivamente sulla metà del secolo, quando molti sono i cantieri avviati in città in risposta a un nuovo, fervido momento di rinnovamento edilizio<sup>6</sup>. Gli artisti provenienti dalle terre dei laghi sono i principali artefici di un periodo di riedificazione cittadina, che determina una svolta in chiave moderna: un fenomeno, dunque, che vede confermata, anche per il Quattrocento, la indubbia specializzazione di queste maestranze nei campi edile ed architettonico<sup>7</sup>. Rimane pertanto da porre l'accento sul ruolo dello scultore all'interno delle botteghe intelviesi del XV secolo, per comprendere in quali termini si possa parlare di *sculptor*. Si tratta di un addetto a una delle molte sfaccettature della figura multi-professionale antelamica, o di un esponente consapevole di un saper fare specifico, che trova proprio in questo momento storico i presupposti per ottenere l'agognato riconoscimento invocato nel Cinquecento? Senza avere la pretesa di dare risposta definitiva a un simile, vasto problema, il presente paragrafo nasce dalla necessità di indagare le peculiarità che soggiacciono alla struttura corporativa cui afferisce la categoria sociale dei maestri della val d'Intelvi, protagonisti del panorama artistico

---

<sup>3</sup> È ciò che auspicava Ennio Poleggi in apertura al suo contributo dedicato ai *magistri* attivi nel rinnovamento edilizio cittadino del XV secolo, cfr. POLEGGI 1966, p. 53.

<sup>4</sup> Sulla pluralità di questi aspetti, temporali e geografici, oltre agli atti del citato convegno *Arte e artisti dei laghi lombardi* del 1959, si segnala il rinnovato interesse dimostrato dai seguenti studi: *Magistri d'Europa* 1996; *Els "comacini"* 2010; *I magistri commacini. Mito e realtà* 2009.

<sup>5</sup> Nuova attenzione al valore sociale delle personalità dei *magistri antelami* all'interno della comunità genovese del Quattrocento è riservata una breve appendice documentaria all'interno dei volumi dedicati a *La scultura a Genova e in Liguria*, dove Laura Tagliaferro conduce una interessante disamina sul valore del lavoro dello scultore antelamico, oltre che un lucido resoconto delle diverse sfaccettature dell'attività imprenditoriale del *magister* quattrocentesco, per concludere ribadendo uno dei problemi più spinosi rivolti allo studio del fenomeno: la pluralità di attori in gioco, che tra la selva delle omonimie e il mancato, sistematico, spoglio del fondo notarile genovese non è ancora stato possibile sistematizzare. Si dimostra così la necessità di ulteriori affondi e lo spazio per nuove considerazioni, cfr. TAGLIAFERRO 1987, pp. 256-260.

<sup>6</sup> Oltre a TAGLIAFERRO 1987, pp. 256-260 per gli aspetti sociali del fenomeno si segnalano i contributi di DECRI, 1996, pp. 407-432 e POLEGGI 1996, pp. 53-68, mentre per gli aspetti più propriamente architettonico-costruttivi e circa la qualità diffusa del costruito a Genova cfr. GAVAZZA 1959, pp. 173-184; GROSSI BIANCHI, POLEGGI 1980; BOATO 2005, in particolare pp. 15-30.

<sup>7</sup> Essi svolgevano secondo Ennio Poleggi, una «prevalente attività edilizia, a carattere imprenditoriale», POLEGGI 1966, p. 54.

medievale che in Genova trovano patria d'elezione, privilegi, concessioni e precisa regolamentazione associativa sin dal XII secolo<sup>8</sup> - anche se, a quanto si sa, per ora, bisogna aspettare il 1278 per documentare l'esistenza di una corporazione vera e propria, giuridicamente riconosciuta - allo scopo di calarvi le personalità dei più importanti artefici attivi nella seconda metà del Quattrocento genovese, tra cui Giovanni da Bissone.

Tralasciando così lo svolgersi dell'attività intelviense o, per meglio dire, campionesa, nel corso dei due secoli successivi, che esula dal presente approfondimento, e che è già stata sviscerata da esaustivi contributi<sup>9</sup>, si circoscrive l'attenzione sull'evoluzione del fenomeno lombardo nel corso del XV secolo. Risulta infatti impossibile non notare quanto agli albori del Quattrocento, momento in cui si dovranno individuare le origini culturali dell'artefice bissonese, che in questo preciso contesto poté ricevere la propria formazione, siano scarse le testimonianze storiografiche circa il fenomeno artistico e migratorio dei maestri lombardi, al contrario di ciò che si verifica, come si vedrà, per la seconda metà del secolo. Una situazione che si traduce in un silenzio di circa un trentennio, interrotto qua e là da un ristretto numero di rogiti e da altrettanto rare testimonianze figurative, cui si accompagna la sostanziale reticenza osservata dagli studi, genericamente volti a catalizzare l'attenzione, per quanto riguarda questi primi lustri, sulla presenza di una grande concentrazione di manodopera in campo edilizio<sup>10</sup>. Sarà proprio questa attività ad emergere maggiormente dai pochi atti noti, denotando un impiego di energie più propriamente costruttive, in cui la prassi scultorea resta inscindibilmente legata alle dinamiche di bottega e all'attività edilizia. Non sarà un caso se, proprio perché detentrici di un primato specialistico in questo campo, è a queste maestranze che il Comune si rivolge, infatti, per attuare il consolidamento delle strutture cittadine, un impegno che ebbe luogo attraverso la fortificazione delle linee di difesa, la risistemazione del tessuto urbano, nelle sue componenti pubbliche e private, la realizzazione di ponti, moli e torri, come d'altronde testimoniano le immagini della città quattrocentesca (FIG. 1), i registri della *gabella possessionum*<sup>11</sup> e gli interventi edilizi di cui si hanno notizie sparse tra carte delle filze notarili del *diversorum Communis Janue*<sup>12</sup>. Le testimonianze informano sulla natura indubbiamente edile di questi cantieri, in cui la figura dello scultore sembra, se esistente, per niente autonoma, e comunque dipendente da quella del

---

<sup>8</sup> Per un riassunto sulle vicende critiche delle questioni inerenti l'origine del monopolio antelamico in campo edile, e forse in precedenza carpentieristico si veda. BOATO 2005, p. 22.

<sup>9</sup> Cfr. DI FABIO 2004, pp. 16-31; DI FABIO 2017a, pp. 487-496.

<sup>10</sup> Per le poche testimonianze documentarie circa il fenomeno costruttivo: POLEGGI 1966, p. 64 note 2 e 3, p. 65 nota 21; DECRI 1996, p. 418-419; BOATO 2005, p. 148.

<sup>11</sup> ASG, *Gabella Possessionum*, registro n. 559 (1414), 566 (1427-28), 572 (1443); in particolare per un tentativo di ricostruzione del profilo urbanistico della città nel Quattrocento sulla scorta dei dati del registro del 1414 si consulti GROSSI BIANCHI, POLEGGI 1980, p. 165

<sup>12</sup> ASG, *Diversorum Communis Janue*, dalla filza n. 3022 (1420-24) a seguire, per gli anni di interesse, cfr. POLEGGI 1966, p. 64 nota 3.

costruttore, come d'altronde era sempre stato uso comune di questa classe di artefici, che coniugava nella fisionomia del cantiere l'una e l'altra disciplina<sup>13</sup>. Una verità «acquisita da tempo»<sup>14</sup>, meritevole tuttavia di una rapida riflessione, per evidenziare il complesso sfondo culturale di un periodo che, se non ignorato, risulta spesso assimilato, in maniera scontata, a scarso preludio di una realtà socio-economica apparentemente nuova, destinata ad avere inizio solo allo scadere della metà del Quattrocento.

Non è obiettivo di questo *excursus* negare l'impegno edilizio di una maestranza che in questo campo detiene il monopolio da secoli, in una situazione consolidata e continuativa, quanto ripercorrere le vicende che caratterizzano un momento culturale per cui è evidente l'esistenza di uno scomodo silenzio documentario e figurativo, cui la critica si è forse fin troppo facilmente adeguata. Che il primo Quattrocento costituisse un momento straniante per la storia della scultura è già percepibile nel giudizio di Federigo Alizeri<sup>15</sup>, il quale, nonostante cercasse di dissuadere se stesso e i lettori al «credere che l'esercizio della scultura, o allentato un tal poco [...], o scaduto sullo scorcio del secolo addietro, aspettasse tanti anni a rin vigorire», si ritrovò costretto a fare i conti con la magra quantità di testimonianze figurative superstiti. E se proprio l'erudito dichiara che nonostante «poche memorie la illustrano [la scultura] per questo intervallo, pur nondimeno ne abbi am monumenti che la mostrano viva e di tratto in tratto vogliosa di sorgere», tuttavia, nella veloce, breve e suggestiva enumerazione di opere posta a seguire, nulla di quanto elencato appartiene alla prima metà del secolo – fatta eccezione per il sacello funebre di un nobile siciliano eseguito da Simone da Lancio nel 1428<sup>16</sup>. Un atteggiamento liquidatorio nei confronti dell'argomento e del lettore, come se lo studioso volesse arrivare in fretta a parlare

---

<sup>13</sup> «Se analizziamo la rosa di qualifiche riscontrate nei contratti la figura più diffusa risulta essere il *magister antelami*, definendosi con tale ruolo sia il maestro impegnato nella lavorazione della pietra, sia il maestro a cui era affiata la responsabilità di un intero edificio o di parti dello stesso, da costruire, riparare o anche soltanto rifinire», cfr. BOATO 2005, p. 21.

<sup>14</sup> Cfr. TAGLIAFERRO 1987, p. 218.

<sup>15</sup> «Né v'ha in quel maestoso recinto (la cattedrale) più rara cosa che la Cappella del santo Battista, immaginata e quasi dissimulata creata a metà secolo [...] Né già vorrem credere che l'esercizio della scultura, o allentato un tal poco siccome ho scritto, o scaduto sullo scorcio del secolo addietro, aspettasse tanti anni a rin vigorire. Poche memorie la illustrano per questo intervallo; pur nondimeno ne abbi am monumenti che la mostrano viva e di tratto in tratto vogliosa di sorgere. Che s'ella è impedita e quasi serva all'architettura nel cenotafio d'Antonio Grimaldi già locato nella Commenda de' Cavalieri e testè murato sur un fianco del Duomo, e se lenta procede nelle figure gentilizie che Iacopo spinola alzò sul palazzo di Luccoli che ancor vive non so per quale miracolo, egli è pur da vedere quanta virtù di scultura grandeggi nel mezzorilievo del Crocifisso che la famiglia de' Calavi compose nel 1446 ad un modesto altarino di S. Lorenzo. [...] Piacemi il recarne esempio in un Simone Lancio che in agosto del 1428 scolpì ad un Giovanni Raggio mercante siciliano un monumento marmoreo ricco di sei colonne secondo il concetto che gliene porse Fra Lodisio Gentile de' Conventuali di s. Francesco; nel qual lavoro mi si mostran gli esordj di quella fortunata industria, per cui coll'andar degli anni si popolarono e Francia e Spagna (senza dire la bassa Italia) di sculture spedite da Genova, destinate il più spesso a privato fasto, e non di rado anche a lusso di principi. Ma l'affetto al mio tema mi sprona ch'io entri il prefisso cammino, facendo esordio dalla insigne Cappella lodata pocanzi, e da lodarsi ad ogni volger di pagina», cfr. ALIZERI 1870-1880, 1876, pp. 95-98.

<sup>16</sup> Cfr. nota 15.

di qualcosa di più interessante e congeniale al suo ‘affetto’, e che non tarda a palesarsi, visto che appena poche righe dopo, quasi con una certa urgenza, si individua nella fronte marmorea della cappella del Battista (1448) la «più rara cosa» prodotta nel corso del Quattrocento, degna di lode «ad ogni volger di pagina» – e specie per le molte decine a seguire<sup>17</sup>.

Pare lecito chiedersi, dunque, se sia ammissibile ricondurre la incontestabile penuria di opere scultoree<sup>18</sup> con cui ci si trova attualmente a fare i conti a una serie di eventi storici o a circostanze conservative sfavorevoli, quanto non piuttosto a un possibile allontanamento da Genova dell’attivissima corporazione di *magistri*. Per esplorare a quali ragioni sia riconducibile tale intervallo di apparente stasi produttiva sarà necessario verificare se le possibili cause strutturali, economiche e politiche, da imputare principalmente all’instabilità causata dalle continue alternanze di dominatori stranieri, quali il re di Francia (1396-1409) e il duca milanese (1421-1436), e il ruolo da queste giocato nell’ostacolare i transiti da e verso la città<sup>19</sup>. Per quanto il periodo di instabilità dovesse ripercuotersi su alcuni aspetti della vita cittadina, è opinione diffusa che la molteplicità dei rapporti economici con l’apertura delle rotte mercantili ad altre realtà dovette incrementare la rete commerciale e favorire il flusso degli scambi di uomini e merci e, con essi, novità in campo artistico e architettonico, piuttosto che costituire un vero e proprio ostacolo<sup>20</sup>.

Lo studio dell’*Arca processionale del Battista* (FIG. 2), la più importante oreficeria fabbricata a Genova nel primo Quattrocento, eseguita anche con il supporto di maestri milanesi e oltralpini, dimostra come il carattere mirabolante di questo prodotto, vera e propria micro-architettura abitata, impregnata delle novità più all’avanguardia sul panorama internazionale orafo e non priva di tangenze con la scultura monumentale, si ponga proprio a esemplificare le problematiche e le opportunità che una simile situazione politica poteva concretare sul piano

---

<sup>17</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, 1876, pp. 95-118, 125-132. L’erudito ottocentesco dedica diverse pagine all’impresa dedicata al santo Precursore, in cui analizza, tramite una doviziosa lettura dei documenti, da un lato le premesse storiche che portarono alla sua edificazione e, dall’altro, lo stile e le forme donatale dal suo autore, Domenico Gagini. Per le citazioni cfr. nota 15. Sull’opera cfr. paragrafo 1.4.2.

<sup>18</sup> Fanno eccezione due manufatti: il tabernacolo del Ss. Sacramento conservato nella chiesa di Santa Maria Assunta nel quartiere genovese di Prà, firmato da Pietro di Martino di Milano, noto anche come Pietro da Sormano, nel 1430 (sul pezzo in ultimo cfr. NOVAK KLEMENČIĆ 2000, pp. 5-11); e il perduto ornamento d’altare realizzato da Taddeo da Bregno per la cappella dell’Arte presso la chiesa di San Siro. Il documento inerente questa commissione scultorea, pressoché ignorato dalla critica più recente, si configura come estremamente interessante per le riflessioni che si vanno delineando, cfr. ASSINI 2009, pp. 291-292, 343-345, doc. 10 (trascrizione di Valentina Ruzzin). Sul contenuto vedi *Infra*. Un terzo tabernacolo, nella chiesa di San Luca, non si distingue per un apparato figurativo scultoreo di rilievo, cfr. FALCONE 2018, p. 108, nota 71.

<sup>19</sup> Per un quadro generale e un giudizio critico sulle vicende storiche e politiche, così come le problematiche in atto ad inizio Quattrocento si veda PETTI BALBI 2003, pp. 277 ss. Per una contestualizzazione socio-economica si consulti HEERS 1984 [ed. originale 1961].

<sup>20</sup> Sulla portata culturale e internazionale della Genova del Quattrocento, nei suoi rapporti con Milano, Napoli, Bruges, Parigi e in generale sulla vitalità della città in campo artistico si veda il contributo di BORLANDI 1985, pp. 64-77, e la miscellanea di studi *Entre l’empire et la mer* 2007.

della committenza artistica<sup>21</sup>. Se un periodo di instabilità dovuto al cambio di regime poté effettivamente manifestarsi, rendendo la città meno attrattiva dal punto di vista lavorativo, non si può pensare che si venisse a interrompere con questo una prassi ormai secolare. Lo testimoniano in parte le vicende della fortezza di Castelletto, anch'esse riflesso dei capricci del potere, che videro l'edificio raso al suolo e riedificato più volte nel corso dei primi decenni del Quattrocento<sup>22</sup>. D'altronde, se il maresciallo di Boucicault siglò, nel 1405, quella raccolta legislativa all'interno della quale le norme per la regolamentazione edilizia vennero rubricate sotto la voce *magistrorum Antelami*, dove il testo recita *mazachbanus, murator vel magister Antelami*<sup>23</sup>, sarebbe inverosimile non ipotizzare che dovettero essere proprio queste maestranze specializzate quelle a cui il governatore si rivolse, qualche anno prima, nel momento in cui decise la riedificazione della fortezza, assunta a simbolo del giogo politico della Francia sulla città. Alla luce di queste osservazioni, sembra dunque comprovata, e addirittura apprezzata, la presenza in città della manodopera intelviense da parte della dominazione francese, in auge sino al 1409. Un possibile, momentaneo, allontanamento dalla scena genovese da parte dei *magistri antelami* si potrebbe allora rintracciare nel successivo interregno tra le egemonie del regno di Francia e del ducato milanese, tra 1409 e 1421. Un documento tuttavia, datato al 1414, e pubblicato da Assini nel 2009<sup>24</sup>, ma poco preso in considerazione negli studi storico-artistici, si dimostra risolutivo per rispondere al quesito che ci si è fin qui posti.

Il rogito informa infatti sulla volontà di Taddeo da Bregno, *magister antelami*, di finanziare la realizzazione all'interno della chiesa di San Siro di un sontuoso altare, ornato con una *marmorea ad imagines beate Marie virginis in brachio tenentis Christum filium eius, sanctorum Iohannis Baptiste et quatuor incoronatorum proptectorum artis iam dicte et sancti Gotardi ac beati Benedicti*, e dotato di un lascito annuo per celebrarvi all'alba una messa per i membri della corporazione. Inoltre, stando al rogito, l'altare non costituiva l'unica opera scultorea che trovava così posto nella medievale San Siro, dove infatti Taddeo chiedeva di poter approntare anche uno o due sepolcri, per sé e per i

---

<sup>21</sup> La vicenda dell'Arca (Genova, Museo del Tesoro della Cattedrale) evidenzia da un lato il tipo di ostacoli che i conflitti politici possono generare in ambito artistico e sociale, quando per volere di un piccato Filippo Maria Visconti, appena scacciato dal capoluogo ligure dopo un quindicennio di dominazione, avviene la cattura degli orafi genovesi alla fiera di Natale di Milano del 1435; dall'altro la forza della permeabilità degli scambi culturali nonostante le difficoltà legate a questi repentini cambi di indirizzo politico, come dimostra l'opera stessa. Voluta inizialmente con il benessere del Visconti dalla compagnia del Battista, per celebrare la rinnovata alleanza con il nuovo Signore, stilisticamente l'Arca è orientata proprio a quel gusto gotico internazionale tanto in voga nella Milano di inizio secolo. Per approfondimenti in merito, cfr. DI FABIO 2016, pp. 271-294.

<sup>22</sup> Per un breve cronistoria dei rifacimenti della fortezza di Castelletto si veda GROSSI BIANCHI-POLEGGI 1980, p. 169.

<sup>23</sup> Cfr. POLEGGI 1966, p. 54. Il testo del documento è nelle *Leges genuenses*, colonna 697, trascritte in *Historia Patria Monumenta*, tomo XVIII, Torino 1901, pp. 697-698.

<sup>24</sup> ASG, *Notai Antichi*, 607, doc. 281, trascritto in ASSINI 2009, pp. 291-292, 343-345, doc. 10 (trascrizione di Valentina Ruzzin).

propri discendenti, messi tuttavia a disposizione degli altri membri della corporazione dietro il versamento di un modesto obolo.

Diversi elementi concorrono a rendere tale documento davvero fondamentale per le riflessioni che si vanno conducendo: Taddeo è un *magister antelami* e in quanto tale attende alla sua professione in città come *civis et habitator Janue*, dove esercita presumibilmente attività di edilizia, ma anche di scultura, come è evidente dalla volontà di dotare l'altare di un degno ornato marmoreo, ricco e complesso, purtroppo perduto. Si ha così testimonianza non solo di un *magister antelami* che detiene quasi certamente tra le sue doti quelle scultoree<sup>25</sup>, ma anche della presenza di un nucleo professionale fortemente coeso e ben radicato nel capoluogo ligure, se alcuni dei suoi esponenti possono essere interessati a trovare qui sepoltura, nonostante debbano ancora venire approvati capitoli ufficiali.

La lettura del rogito di cui Taddeo è protagonista evidenzia infine una dimensione sociale estremamente fluida, per cui se da un lato alcuni maestri si apprestavano ad apparecchiare il necessario per trovare eterno riposo in una chiesa genovese, di contro, una manciata di anni dopo, nel 1423, un gruppo di tredici maestri richiederà al Comune, tramite una supplica, l'esenzione dal focatico, una tassa applicata al nucleo familiare, dichiarando di non avere famiglia, né di possedere un'abitazione in Genova. Rivendicando privilegi concessi a colleghi che mossero analoghe istanze nel 1408<sup>26</sup>, la supplica citata comprova come almeno tredici lombardi emigrati dal vescovado di Como si ritrovassero, a quella data, a lavorare in città<sup>27</sup>. La lucidità con cui i maestri pongono tale richiesta, informati di quanto succedeva un decennio prima ai propri conterranei, ma anche consci del proprio valore presso le istituzioni, tanto da permettersi di dichiarare come il mancato accoglimento dell'esenzione, costringendoli ad un allontanamento, «recherebbe molto danno alla città ed all'industria di Genova»<sup>28</sup>, non deve leggersi in contraddizione con la testimonianza di Taddeo da Bregno, quanto piuttosto come ulteriore elemento di radicalizzazione sul territorio di queste maestranze, che si dimostrano capaci di utilizzarne perfettamente gli strumenti politico-amministrativi. Il fatto che un gruppo di maestri<sup>29</sup> lavorasse in città senza famiglia né dimora segnala, a queste date, un afflusso di artefici a forte incidenza migratoria, che dovevano far perno su un gruppo altrettanto cospicuo

---

<sup>25</sup> Nel testo di allogazione sembrerebbe infatti previsto che Taddeo, presosi la responsabilità economica dell'impresa, possa decidere se adempiere egli stesso alla sua esecuzione o se affidarla ad altri: si evince che il *magister* fosse dunque in grado di condurla a termine in ogni sua parte, comprese quelle scultoree («Nam dictus Thadeus [...] disposuit et promissit et convenit facere et fabricare seu fieri et fabricari facere ipsius Thadei propriis sumptibus, laboribus et expensis altare unum [...]»).

<sup>26</sup> Cfr. POLEGGI 1966, p. 54.

<sup>27</sup> ASG, *Diversorum communis Janue*, filza 3022, doc. 71 (7 luglio 1423), citato in POLEGGI 1966, p. 54.

<sup>28</sup> Cfr. POLEGGI 1966, p. 64.

<sup>29</sup> Si ipotizza che il numero di maestri citati non dovesse essere influente, se capace di vantare la pretesa di procurare un eventuale danno alla città.

di *habitatores Janue* - senz'altro conterranei, probabilmente parenti - capace di garantire il controllo del mercato, come poteva essere ad esempio la famiglia di Taddeo. Un esodo che non segnala né l'apertura di una nuova stagione migratoria né un semplice ricambio di parentadi, come già notava Poleggi<sup>30</sup>, ma il perfetto funzionamento di una efficientissima organizzazione professionale che, in definitiva, si può affermare non rinunciassero all'esercizio delle pratiche edilizia e scultorea, per tutta la prima metà del secolo.

Sarà soltanto nel 1439 che l'Arte dei Maestri Antelami sceglierà di dotarsi di una normativa ufficiale<sup>31</sup>: dal primo capitolo di questi statuti si dichiara esplicitamente come negli anni precedenti la stipula del rogito, quando le parti si accordavano perlopiù tramite patti di tipo privato, la società corporativa fosse già esistente e perfettamente regolata da norme pubbliche. Attraverso la dotazione di strumenti giuridici peculiari come quelli corporativi si va dunque a formalizzare una situazione già di fatto presente e, con tutta probabilità, mai venuta meno, in cui il carattere migratorio assunto dal raggruppamento lombardo era ancora molto marcato ma, forse, non più sufficiente, da solo, a descrivere la situazione sociale che si andava definendo, come la naturalizzazione genovese della famiglia di Taddeo da Bregno pare dimostrare. Una situazione sociale così fluida ben giustifica, inoltre, a questa altezza cronologica, la presunta sporadicità delle commissioni cittadine di inizio secolo, perlopiù, s'è visto, volte all'edilizia, comunale o privata, che seppur garantita da una condizione monopolistica poteva permettere la presenza soltanto saltuaria di differenti operai salariati. Si tratteggia dunque un quadro articolato, che si colloca in continuità con le abitudini di fine Trecento e registra un dato importante per ipotizzare la naturale evoluzione corporativa del fenomeno lombardo in città. La dotazione di regole, dapprima in forma orale e in seguito scritta, da parte della corporazione, è di per sé fatto significativo, dal momento in cui segnala la necessità, da parte dei membri, di dare al proprio operato una fisionomia giuridica definita, per avere maggiori garanzie o tutele da parte della

---

<sup>30</sup> Cfr. POLEGGI 1966, p. 64.

<sup>31</sup> I capitoli dell'Arte dei Maestri Antelami del 1439 sono pubblicati da ALIZERI 1870-80, IV, 1876, pp. 87-91 nota 1. L'erudito non è in grado di stabilire se il documento, rinvenuto frammisto ad altre carte, sia una prima compilazione o, almeno in parte, una riforma di capitoli più antichi: «ne abbiamo contezza in una carta che va negli archivj confusa a molte altre d'età diverse, ma tutte volte a bisogne d' industria e di mestiero. A qual'epoca si compilassero cotesti capitoli o si riformassero, è vano il cercarlo, dacché non v'ha data o decreto che il lasci intendere; tuttoché la conformità de' precetti e le usanze enunziate in quel testo, li mostrino dettati ad un tempo cogli altri che furono, come altrove fu scritto, imposti ad ogni arte per opera d'uno special magistrato». Anna Boato riferisce di una copia cinquecentesca contenente la stesura edita, arricchita da aggiunte successive in ASCG ms. 431, databile al 1596-97, cfr. BOATO 2005, p. 22 nota 33. Citati da Ennio Poleggi (1975, p. 360), sugli statuti si esprimono anche Laura Tagliaferro (1987, p. 256-257), la quale li ritiene posteriori al 1515, e Anna Decri (1996, p. 411), che ne riporta una trascrizione parziale; Roberto Santamaria (2003, p. 63), accoglie la datazione al 1439, che si rifa alla posizione di Armando Di Raimondo (1976, p. 7).



Repubblica e che garantirà ai suoi membri la possibilità di fruire di un caratteristico doppio statuto giuridico, tipico dei lavoratori stagionali non stabilmente inurbati<sup>32</sup>.

Tornando alla scarsità di opere conservate, è interessante infine segnalare come non troppo dissimile si delinei la situazione nella seconda metà del secolo, per cui l'Alizeri lamenta una eguale assenza di manufatti, questa volta a dispetto, però, di un gran numero di rogiti, che da soli permettono di documentare opere monumentali andate ormai completamente distrutte, oltre che una vera e propria selva di produttivi artefici<sup>33</sup>. A differenziare la prima e la seconda metà del secolo è quindi la maggior quantità di materiale d'archivio rinvenuto, senza il quale anche gli ultimi quarant'anni del Quattrocento apparirebbero più poveri di artefici di quanto le testimonianze figurative permettano di attestare<sup>34</sup>. Esemplificativo in tal senso appare il caso della bottega lombarda dei caronesi, operante in città allo scadere del quarto decennio del secolo, la cui attività, a causa di manomissioni e dispersioni, era andata obliata<sup>35</sup>. La possibilità di

---

<sup>32</sup> Giacomo Casarino (1989, p. 144) ricorda come i lombardi avessero a disposizione un console, cui si rivolgevano per dissipare gli scontri che potevano nascere con i Padri del Comune. Nel 1466 ad esempio Pietro e Giorgio Carona accampano tale pretesa giurisdizionale nel tentativo di sottrarsi al pagamento di una multa assegnata per il cattivo esito di alcuni interventi da loro apportati all'acquedotto civico per volontà del governo genovese (ASCG, *Atti dei Padri del Comune*, f. 1, n. 181). Dall'episodio emerge la ferma volontà di queste maestranze di non spezzare mai i rapporti con la terra d'origine, garantendosi una utilissima ambiguità giuridica (su questi argomenti in particolare vedi paragrafo 1.2).

<sup>33</sup> Basti citare come esempio le fronti scultoree che dovevano ornare la cappella di San Sebastiano in Santa Maria delle Vigne (cfr. ALIZERI 1870-80, IV, 1876, pp. 160 ss., 162 nota 1), avviata da Leonardo Riccomanni nel 1452, o la demolizione della cappella Fieschi, ora sovrapposta alla cappella De Marini, in cattedrale, opera di Giovanni da Bissone (cfr. ALIZERI 1870-80, IV, 1876, pp. 154-157, 158 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 251-252, doc. XII; G. AMERI in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 264-269) o ancora i sacelli De Fornari confezionati da Giovanni Gagini da Bissone alle Vigne e nella chiesa di Nostra Signora della Consolazione, condotte tra il 1487 e il 1491 (cfr. ALIZERI 1870-80, IV, 1876, pp. 174-179, nota 2; CERVETTO 1903, pp. 254-255, doc. XVI). Allo stesso modo altrettanto oscuro resta l'operato di *magister* Matteo da Bissone (cui si rivolge lo stesso De Fornari per la realizzazione del proprio sepolcro, perduto), per il quale, nonostante si conservino numerosi documenti a indicarne l'operosa produttività tra Genova e Savona, restano testi figurativi dall'ancora incerta attribuzione a dar fede della sua perizia scultorea, cfr. VILLANI 2007, pp. 35-50. Si rammenta infine il monumento funebre di uno sconosciuto personaggio locale, attribuito a Leonardo Riccomanni a Andrea Guardi, toscani, di cui ignote risultano anche forme originarie e datazione. Una scarsità di informazioni compensata soltanto dalla frammentaria presenza di almeno tre delle quattro figure di virtù cardinali che dovevano far parte del sepolcro, monumentale nelle dimensioni quanto nella distruzione della sua memoria, e oggi conservate presso il Museo di Sant'Agostino (MSA 3691; MSA 3692; MSA 3693). Per le ipotesi sulla committenza e l'attribuzione agli scultori citati, cfr. DI FABIO 2002, pp. 1-10, PRINCIPI 2016, p. 15. Per un approfondimento sulle vicende delle opere citate cfr. paragrafi 1.4.2 e 1.4.4.

<sup>34</sup> Un dato significativo, che si vuole evidenziare, per caldeggiare l'avvio di campagne archivistiche da effettuarsi tra la documentazione primo quattrocentesca, laddove si crede possano giacere preziose testimonianze, fondamentali per trarre ulteriori giudizi e informazioni sull'operato di queste maestranze.

<sup>35</sup> Si parlerà dell'origine e la ricostruzione della vicenda di questi artefici approfonditamente nel paragrafo 1.4.1. Per la loro attività in Liguria si segnala che gli scultori Filippo Solari e Andrea da Carona, con la loro *équipe*, vi appaiono attivi dopo aver operato in Lombardia, intorno al 1434, data apposta al trittico firmato da "Andrea di Giona", con cui si identifica Andrea da Carona, proveniente da Savona ed oggi conservato al Metropolitan Museum di New York, cfr. CASTELNUOVO-TEDESCO 1992, pp. 440-459; CASTELNUOVO-TEDESCO, SOULTANIAN 2010, pp. 240-249. Tre le opere genovesi che si ascrivono al catalogo degli scultori caronesi: il monumento equestre riconducibile alla smembrata tomba di Francesco Spinola (cfr. TOESCA 1908, pp. 173-180; GENTILINI 1997, pp. 70, 74; GALLI 2018a, pp. 67-89); un tabernacolo di notevoli dimensioni eseguito per San Lorenzo, di cui restano alcuni elementi nella sacrestia e altri murati all'interno della base del tamburo della cupola alessiana (FALCONE 2018, pp. 88-96), cui si aggiunge la presunta paternità del portale

ricondere alcune opere, ormai illeggibili nel loro originario assetto, a questi maestri, dopo le generiche attribuzioni titolate alla bottega dei Gagini o dei d'Aria, è infatti stata possibile solo grazie a puntuali confronti formali e alla rilettura di alcuni documenti, attestanti la presenza in città di questa raffinatissima manodopera, portavoce di uno stile inconfondibilmente lombardo e intriso di suggestioni venete. Si tratta di un esempio che evidenzia la necessità di dedicare nuovi studi e approfondimenti a questo momento storico, facendo della ricca documentazione giacente in archivio i presupposti per ricostruire un Quattrocento dai confini culturali più permeabili di quanto ammesso sino ad ora dalla generica dicotomia toscano-lombarda.

D'altronde, a testimoniare l'ampiezza dei contatti culturali che la città era in grado di accogliere e promuovere, oltre alla naturale dimensione cosmopolita del porto, si può volgere attenzione anche all'ambito più propriamente intellettuale. Come hanno rilevato gli studi sulla cultura umanistica del Quattrocento<sup>36</sup>, diversi intellettuali di origine genovese dovettero rivolgersi ad altri contesti per trovare apprezzamento, dove la presenza di un potere politico stabile poteva garantire loro i dovuti riconoscimenti sociali e spirituali, a dispetto di una Genova incapace di porre la giusta attenzione alle pretese rinascimentali di pensatori, letterati e storici. Battista Fregoso, Agostino Giustiniani, Lorenzo Maioli sono solo alcuni degli intellettuali che nel corso della loro vita dovettero allontanarsi dal capoluogo ligure per dare alle stampe la loro opera, trovando presso l'Atene d'Italia di Ludovico il Moro, l'elegante Ferrara degli Este o la dotta Bologna, un clima culturale soddisfacente, in grado di incarnare i principi più alti dell'Umanesimo<sup>37</sup>. Il Musso, in particolare, riscontra un singolare atteggiamento da parte della classe dirigente genovese la quale, sebbene istruita con gli stessi principi umanistici di principi e duchi, e quindi per nulla arretrata culturalmente rispetto all'affermarsi dell'Umanesimo nelle altre aree d'Italia, non si dimostra interessata a instaurare un «legame fra la situazione politica della città e il pensiero civile degli umanisti» che non sia superficiale adozione degli ideali morali e delle forme esterne dell'Umanesimo stesso, restandone indifferenti ai «valori dello spirito». Una estraneità culturale ai fatti politici genovesi che si risolverà soltanto con la stagione inaugurata da Andrea Doria, a partire dal 1528, quando finalmente la cultura genovese, interrogandosi sui problemi istituzionali e sociali, darà vita a un Umanesimo civile, cittadino e organico<sup>38</sup>. La frequentazione di ricche biblioteche e la formazione classicistica degli uomini di potere genovesi

---

di vico Mele, cfr. GALLI 2018a, pp. 78-79; FALCONE 2018, pp. 97-98). Per le riproduzioni fotografiche degli elementi posti a decoro della cupola, pertanto difficilmente accessibili, vedere il volume realizzato a completamento dei lavori di restauro della cupola, condotti dall'architetto Montagni (2018, p. 82).

<sup>36</sup> Sull'argomento si ricordano gli storici contributi di BRAGGIO 1890, pp. 5-295 e VITALE 1955. In particolare ci si riferisce agli studi di Gian Giacomo Musso inerenti la cultura genovese nell'età dell'umanesimo, raccolti nella miscellanea di saggi del 1985 dal titolo *La cultura genovese nell'età dell'umanesimo* (MUSSO 1985, pp. 9-110), cui si fa d'ora in poi riferimento.

<sup>37</sup> Per il preciso riferimento a singole vicende di intellettuali locali cfr. MUSSO 1985, pp. 9-46.

<sup>38</sup> Cfr. MUSSO 1985, p. 27.

nel corso del Quattrocento, infatti, non sono condizioni sufficienti a generare una diretta ingerenza nello stato di governo, che resta estraneo ai principi teoretici su cui fondano il proprio umanesimo civile città come Milano, Venezia, Ferrara, Firenze, e con le quali, pur tuttavia, sono intensissimi gli scambi culturali: «a Genova non c'è nulla di ciò e la lotta politica, le trasformazioni sociali, i mutamenti delle strutture si verificano senza esprimere affatto una qualche pubblicistica umanistico-civile. La storia di Genova continua ad essere quello che è sempre stata: un contrasto di famiglie, alcune delle quali stanno al potere, mentre altre vanno in esilio, e di lì tentano in ogni modo di ritornare»<sup>39</sup>. L'Umanesimo genovese è «cosa del tutto avulsa rispetto alla società e alla vita pubblica della città», per cui i suoi esponenti restano degli isolati nei confronti dei concittadini, casi individuali che poco influiscono sul panorama sociale in cui si trovano. Ed ecco che «lettori di classici, raccoglitori di codici, amici dei maggiori umanisti»<sup>40</sup> non differiscono da tutti gli altri contemporanei, tra i quali «coloro che parteciparono alla vita culturale della loro età e della cui attività intellettuale si riesce a ritrovare qualche elemento, non hanno lasciato nessun segno di tale attività nella propria azione di uomini impegnati nella vita pubblica, nella lotta politica cittadina»<sup>41</sup>. Non si tratta dunque dell'assenza di umanisti in città, ma della mancanza di un contesto adeguato all'assimilazione consapevole e completa dei nuovi parametri culturali.

Si ritiene in questi termini interessante il confronto con lo scenario artistico, per cui gli artefici e i linguaggi formali scelti e apprezzati dalla classe dirigente sono in realtà anche il coerente riflesso di una scelta politica di potere, pratica e schietta, dove le forme umanistiche sono assunte e recepite per i loro caratteri esterni, di retorica ufficiale. Il senso rinascimentale del lavoro artistico, indipendente, e umanisticamente inteso come frutto dell'intelletto, non trova piena espressione nella Genova del Quattrocento, dove tutto resta legato alle esigenze pratiche e agli interessi dei singoli poteri oligarchici, spesso in lotta tra loro per la supremazia<sup>42</sup>. A questo proposito singolare appare il caso di Domenico Gagini, sia per i contesti in cui l'artefice di formazione fiorentina lavora sia per le sue scelte personali di carriera artistica. Non è forse casuale alla luce di queste riflessioni constatare come l'artista più aggiornato sulle novità fiorentine trovi spazio in città nei contesti maggiormente «umanistici», isole culturali nel mare

---

<sup>39</sup> Cfr. MUSSO 1985, p. 10.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>42</sup> Ne è esempio il doge Tomaso Fregoso, che riconquistato il potere nel 1436 alla cacciata dei Visconti, per quanto legato a uomini di cultura quali il Bracelli, l'Aurispia e il Bracciolini, non seppe conciliare lo spirito dei nuovi tempi con la situazione politica, lasciando gli affari umanistici nella sfera privata, cui dedicarsi nei «ritagli di tempo»: BRAGGIO 1890, p. 25, MUSSO 1985, pp. 12-13. Della stessa schiatta fu anche Giano Campofregoso, la cui vicenda lo vede prendere il trono dogale con un colpo di mano nel 1447, e ben descrive le violente lotte per il potere che caratterizzano la storia interna di Genova nel Quattrocento, una storia di «gruppi di famiglie con caratteri propri e irriducibili a quelle di qualunque altro stato italiano», che identificavano il governo con la propria supremazia, cfr. MUSSO 1985, p. 49.

delle relazioni mercantili dei più colti personaggi locali<sup>43</sup>. Parliamo del complesso dominicano di Santa Maria di Castello, presidiato da padre Girolamo Panissari<sup>44</sup> e da un ricco cenacolo di intellettuali<sup>45</sup>, che presso i padri ricevono non di rado la propria formazione; del palazzo privato degli Spinola di Luccoli in piazza Fontane Marose<sup>46</sup>, il cui ciclo marmoreo rappresenta un vero *unicum* nel panorama ligure e italiano, potentemente umanistico e celebrativo nella sua concezione; e infine la Cattedrale di San Lorenzo, dove per merito della capacità oratoria di un intellettuale del calibro di Jacopo Bracelli<sup>47</sup>, cancelliere della Repubblica che pronunciò un sentito discorso civico nel 1450<sup>48</sup>, le magistrature cittadine decisero di ampliare l'originario progetto per l'*edificanda* Cappella del Battista, riconfermando – guarda caso – proprio l'artefice bissonese come *caput magister*. Una serie di commissioni dalla valenza eccezionale, che se lasciarono un segno dirompente per la loro singolare carica innovativa e aggiornatissima, come tutte le novità, non furono subito comprese e recepite, né dal resto della committenza cittadina né dagli artefici locali: a soluzioni senza seguito, come il ciclo Spinola, che dovrà attendere il tardo quattrocentesco ciclo degli uomini illustri del banco di San Giorgio<sup>49</sup> per trovare un adeguato corrispettivo, si sussegue per decenni una produzione imitativa nei confronti degli stilemi geginiani, riproposti in forme reiterate e in elementi decorativi che dell'Umanesimo filtrano esclusivamente il valore celebrativo. Non si ritiene un caso se nel 1457 Domenico, forse sentendosi incompreso come 'artista', dopo aver soddisfatto le esigenze degli intellettuali locali più appassionati, lascerà la città, come si è visto fecero molti eruditi locali, verso contesti, come

---

<sup>43</sup> Spesso impiegati come ambasciatori, gli eruditi locali sono frequentemente implicati in missioni diplomatiche e politiche: protagonisti attivi in quel flusso di commerci di beni preziosi offerti come 'omaggi politici', pratica tanto diffusa in quegli anni, essi si districano abilmente, grazie alle proprie doti, tra il volere di mercanti, antiquari, guerrieri e uomini di potere. È il caso di Jacopo Bracelli, che ebbe relazioni con personaggi quali Alfonso V d'Aragona, da cui riceve in dono per il lavoro svolto una medaglia d'oro, Andreaolo Giustiniani Branca, governatore di Chio e collezionista di marmi antichi, e l'erudito viaggiatore Ciriaco D'Ancona, approdato a Genova nel 1434 e nel 1449. Per questo e altri esempi: DI FABIO 2011c, pp. 632-635, con bibliografia.

<sup>44</sup> Sull'arrivo a Genova di Gerolamo Panissari e l'ipotesi sul suo ruolo di intercessore verso Domenico si veda DI FABIO 2011c, pp. 630-631.

<sup>45</sup> Tra questi si trova Lorenzo Maioli, che presso il convento viene ricordato da una lapide figurata datata al 1501, ornata da un breve epitaffio funebre, oggi murata nei locali della biblioteca antica del complesso.

<sup>46</sup> Sulla storia del palazzo si rimanda *infra* al paragrafo 3.1. Si ricorda qui il ruolo quattrocentesco giocato da Eliano Spinola, intellettuale differente rispetto al Bracelli, di cui era amico, facoltoso mercante e collezionista, dedito al commercio di beni di lusso, in cui si specializza per soddisfare le richieste dei personaggi più illustri del panorama politico mediterraneo. Sul personaggio e il contesto antiquariale in cui visse cfr. GIANNATTASIO 2005, pp. 231-363.

<sup>47</sup> Sulla figura del cancelliere si veda il contributo storico di BRAGGIO 1890, pp. 5-295; DI FABIO 2011c, p. 641 nota 54 (bibliografia). Per il discorso tenuto in Cattedrale e il suo significato artistico-devozionale: BOZZO 2000a, pp. 60-82.

<sup>48</sup> ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 112-119 (testo del discorso nota 1, p. 116). Sulle vicende edificative della cappella vedi *Infra*.

<sup>49</sup> Per il ciclo e le statue, per le quali si conservano le note di pagamento svelanti il nome degli autori, cfr. PARMA ARMANI 1993, pp. 148-149; DI FABIO 2007b, pp. 38-40. Per approfondimenti si veda paragrafo 1.4.3.

quello napoletano, in cui l'esistenza di una corte garantiva opportunità e incentivi, più favorevoli al proprio riconoscimento sociale<sup>50</sup>.

Sembrerebbe di essere di fronte a un clima culturale che potremmo definire umanisticamente imperfetto, da imputare all'instabilità e agli intenti utilitaristici che caratterizzarono la politica cittadina, sebbene per nulla arretrato, dal momento che non impedì il fluire di idee, merci e persone, avvallando quei rapporti culturali che gli intellettuali genovesi intrattennero con i più importanti poli umanistici e politici del tempo. La congiuntura tra Venezia, Milano, Ferrara, Napoli, Firenze non era dunque solo politica, legata al capriccio dei repentini cambi di governo e alla imprevedibile e spasmodica ricerca costante di alleanze al mutar della situazione locale, ma anche culturale<sup>51</sup>. E se gli intellettuali si mossero liberi fra questi poli, in contatto tra loro, ma anche con collezionisti e amanti di antichità, si potrà allora sottolineare che anche gli artefici fossero liberi di seguire le stesse direttrici culturali, come il caso della compagine caronese, di cui si parlerà, impegnata in diversi contesti del nord Italia, fra cui proprio quello veneziano, ferrarese, genovese e milanese, sembrerebbe dimostrare.

La dimensione culturale genovese, artistica e letteraria, sembra dunque essere incline al confronto con più espressioni artistiche e intellettuali: una particolarità che caratterizza la produzione scultorea locale, ricca di variate suggestioni che non incarnano generici influssi, bensì veri precipitati culturali, e in cui non primeggia un grande nome, ma la pratica di bottega, la competenza costruttiva, e soprattutto l'abilità di ricezione e divulgazione delle locali esigenze oligarchiche tramite appropriati mezzi di propaganda artistico-celebrativa, ottenendo prodotti unicamente e squisitamente genovesi.

In conclusione, la povertà di opere scultoree che caratterizza la prima metà del secolo sembra non coincidere né con eventi politici determinanti né con una situazione corporativa precipuamente edile che, invece, come in passato, ammette tra le fila dei suoi membri personalità capaci di attingere a un vasto repertorio di competenze specializzate, compresa l'abilità scultoria. Le cause principali con cui spiegare il bilancio dello scarso patrimonio scultoreo genovese di primo Quattrocento saranno più facilmente da ricercare nella scelta di particolari tipologie edilizie, dettate dalle particolari esigenze costruttive dei privati, e nelle assenze dovute alle demolizioni e agli aggiornamenti di gusto<sup>52</sup>, cui si aggiunge, in sfavorevole congiuntura, la

---

<sup>50</sup> Proprio negli anni genovesi e presso la corte napoletana la critica ha riconosciuto uno dei momenti più alti della carriera del Gagini in quanto 'artista': DI FABIO 2011c, p. 635.

<sup>51</sup> Esemplificativi in tal senso gli esempi commentati da Di Fabio (2011b, pp. 632-635), di cui uno stralcio alle note 42 e 45.

<sup>52</sup> Si pensi alla distruzione di testimonianze importanti quali San Domenico e San Francesco di Castelletto, dove si era concentrata l'attenzione dei committenti durante la fine del XIV secolo e al cui rinnovo si dedicherà parte della committenza nel corso del XV, come accadde anche per la sopravvissuta domenicana Santa Maria di Castello.

scarsità di voci documentarie. Differente, come accennato, sarà lo scenario che si verrà delineando alla metà del secolo, quando le testimonianze, più fitte e dettagliate, consentiranno di mettere a fuoco con maggior chiarezza un contesto corporativo connotato da prassi lavorative dal carattere fortemente imprenditoriale. Solo a queste date emergeranno chiaramente le varie competenze professionali che compongono la personalità composita del *magister antelami*, in cui è evidente il ruolo di primo piano giocato dalle logiche di bottega, a scapito di quella emancipazione della figura dello scultore intesa in senso rinascimentale che, come visto, avrà luogo soltanto nei primi decenni del Cinquecento. Un orientamento che sembra dunque perfettamente coerente rispetto alla dimensione culturale dell'età dell'Umanesimo in Genova, dove, come si è detto, i valori spirituali del movimento non sono universalmente compresi e tradotti dalla classe dirigente in un'arte di corte, rispondendo perlopiù, eccetto che per pochi individualissimi casi, alle schiette esigenze di governo, pratiche e di rappresentanza, cui le botteghe intelviesi saranno perfettamente capaci di dar voce, con la loro efficiente organizzazione imprenditoriale.

## **1.2 Indagini circa la struttura corporativa dei *magistri* intelviesi alla metà del secolo**

Solo a partire dalla metà del secolo si può ricostruire, grazie alle carte d'archivio e alle opere superstiti, quel vivace affresco cittadino in cui la polvere di marmo si alza copiosamente dalle botteghe di scalpellini attivi e rumorosi affollate lungo la Ripa, così ben descritto dall'immaginazione dell'Alizeri<sup>53</sup>. Fra le identità tramandate dalle fonti e dai rogiti si riscontrano vere e proprie 'turbe di scalpellini', schiatte di artefici spesso provenienti dalla stessa area e accomunati da relazioni di parentela, che si garantivano, con la gestione familiare dei cantieri, una condizione di monopolio, succedendosi «a modo quasi di tribù»<sup>54</sup> e seguendo una prassi che, come si è cercato di dimostrare, è in continuità con quella del Medioevo<sup>55</sup>. Emerge così il profilo di una città popolata da una gran quantità di lombardi, appartenenti ormai ad una vera e propria Arte, regolamentata da precise norme, i cui artefici operano indistintamente in materia

---

<sup>53</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 121 ss.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>55</sup> Condizione non molto dissimile dallo scenario tratteggiato da Saverio Lomartire per i cantieri medievali di Modena o Trento, nei quali la conduzione familiare garantisce continuità al cantiere, permette di portare a termine i lavori in maniera continuativa e offre vantaggi imprenditoriali alla taglia lombarda, come una vera e propria ditta, cfr. LOMARTIRE 2010, pp. 9-31.

edile e scultorea, progettuale e imprenditoriale, individuando nella stessa persona competenze e qualifiche differenti in risposta alle diverse esigenze da soddisfare.

A fronte di queste testimonianze, straordinarie per ricchezza e varietà, bisogna tenere tuttavia presente che al cospicuo numero di carte consultabili corrisponde una diversa consistenza di opere d'arte, le quali, sebbene in parte sopravvissute all'inesorabilità dello scorrere del tempo, a dispetto soprattutto di ciò che accadde nei primi decenni del secolo<sup>56</sup>, non appaiono sufficienti a far luce sull'incredibile quantità di maestri annoverata dagli stessi rogiti. Decine di nomi, privi di un proprio catalogo di opere, sono destinati a rimanere fisionomie imperfette, tanto quanto quei marmi che, riemergendo solitari tra le trame del tessuto cittadino, è sovente impossibile ricondurre con certezza a un ben preciso artefice. Se questo aspetto ha indubbiamente disincentivato lo studio della scultura del Quattrocento a Genova, intralciando la stesura della sua storia, si ritiene che solo addentrandosi nella disamina delle diverse tipologie contrattuali si possano trarre interessanti informazioni sulle abitudini sociali dei maestri lombardi, sulla gestione delle attività svolte e sul loro inserimento nella vita cittadina. D'altronde, se la storia della scultura è anche la storia di prodotti fabbricati da uomini, da artigiani che rispondono alla sensibilità del loro tempo con gli strumenti che hanno a loro disposizione, avere la possibilità di conoscerne l'attività lavorativa può fornire indizi per nulla marginali per meglio definirne la produzione scultorea: più che altrove, come si dimostrerà, in risposta a precise esigenze pratiche e a una capillare organizzazione del lavoro, le peculiarità della scultura genovese del Quattrocento, la sua 'diversità' e la sua stessa grammatica formale dipendono strettamente dalle peculiari dinamiche sociali in cui si mossero gli artefici.

Vale la pena allora riesaminare i citati statuti del 1439, una vera e propria raccolta di pratiche corporative non dissimile da quelle in vigore per tutto il mondo artigiano, analoghe, ad esempio, a quelle che dovevano normalizzare l'Arte dei setaioli o dei facchini del porto<sup>57</sup>. Nel testo, che traduceva norme fino ad allora trasmesse oralmente e che verrà mantenuto, con qualche modifica, nelle stesure dei capitolati successivi<sup>58</sup>, si annovera ogni aspetto che connota il mestiere, dai momenti propriamente riferibili all'organizzazione professionale dell'Arte a una vera e propria scansione dei ritmi del quotidiano. Si specificano le modalità per le elezioni dei consoli, due da eleggersi ogni anno «per voce di tutti quanti gli iscritti»<sup>59</sup>, insieme a un Massaio «che attendesse alle comuni ragioni» e a due operai «col solo carico di mantenere nel debito lustro la cappella dell'arte»; si esplicitano le norme di accesso all'Arte; e, ancora, non troppo

---

<sup>56</sup> Vedi paragrafo 1.1.

<sup>57</sup> Per una panoramica generale sui fenomeni di migrazione in Genova da parte di maestranze straniere si segnalano i contributi di CASARINO 1999, pp. 85-122; PETTI BALBI 1989, pp. 121-135; PICCINNO 2002, pp. 3-15.

<sup>58</sup> Cfr. nota 31.

<sup>59</sup> Per le citazioni della presente pagina si fa riferimento a ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 92.

rigide e permissive anche verso i forestieri, che potevano accedervi dietro pagamento di una somma in denaro di sei lire, indirizzata alle casse del Comune e dell'Arte; e, ancora, si forniscono indicazioni sull'approvvigionamento dei marmi in città, da distribuire equamente tra i *magistri* presenti, a conferma di come questo compito fosse da secoli pertinenza esclusiva della maestranza, oltre che sull'illegale comportamento dei *falsificantes petras*, vale a dire di chi inganna l'acquirente circa la loro qualità, per il quale era previsto il pesante risarcimento del loro valore pecuniario. Diversi capitoli sanciscono poi l'insieme delle prassi devozionali volte a scandire la vita di ogni giorno. Si prevede l'obbligo di presenziare a Messa nei giorni festivi<sup>60</sup>, così come si impongono la partecipazione alle più importanti celebrazioni cittadine, quali le consegne del pallio nel giorno dei santi Simone e Giuda e la processione del *Corpus Domini*: cerimonie alle quali ognuno dava il proprio contributo per non incorrere in severe pene, e l'osservanza rispettosa della chiusura delle botteghe nelle festività di san Giorgio, san Lorenzo, san Sebastiano, santa Lucia, sant'Antonio, dei Santi Apostoli e dei patroni dell'Arte, ossia i Quattro Santi Coronati. Persino la sepoltura era regolata da prassi comuni, che concernevano non solo il capo famiglia, ma anche sua moglie, i suoi figli e persino i suoi *famuli*, qualora avessero più di dodici anni<sup>61</sup>. Altre voci miravano poi a «fermare la concordia e la benevolenza negli animi»: per garantire la corretta gestione delle diatribe pubbliche, affinché non interferissero con lo svolgersi del lavoro, si obbligavano i contendenti a trovare pacificazione entro otto giorni, pena il pagamento di una multa di quaranta soldi. Si trattava, insomma, di una vera e propria “società nella società”, i cui membri non solo erano accomunati da valori professionali affini, ma anche da un bagaglio etnico di provenienza che da sempre contraddistingueva la loro attività, accrescendone, di fatto, lo spirito di solidarietà.

In un simile contesto di grande coesione etnica non stupisce come dai documenti sia possibile scorgere il saldo legame che i *magistri* continuarono a intrattenere nel tempo con la terra natia, nonostante spesso ottenessero la qualifica di *habitatores Janue*<sup>62</sup>. Tra gli esempi più significativi riscontriamo una serie di attestazioni stipulate tra lo scadere del secolo e l'inizio del successivo,

---

<sup>60</sup> Diverse sono nel corso dei secoli le sedi devozionali della corporazione degli Antelami. Come esaminato nel precedente paragrafo un documento del 1414 informa sull'antica presenza di una cappella presso la quale si celebravano le messe per i membri della corporazione e vi era la possibilità di ricevere sepoltura nella chiesa medievale di San Siro. In seguito si identificano luoghi di culto deputati alla maestranza anche un altare collocato in San Giovanni di Pre' e dedicato al Crocifisso e ai Santi Quattro Coronati, cfr. DI RAIMONDO 1976, pp. 13-17, e, posteriormente alle diatribe tra muratori e scultori, i secenteschi sacelli speculari siti in Santa Sabina, riservati rispettivamente all'una e all'altra categoria. Un riassunto delle varie vicende corporative, con la creazione dei vari luoghi di culto è in SANTAMARIA 2003, p. 60-63. Per una serie di documenti in cui si danno disposizioni circa la sepoltura comune in San Siro, tra il 1464 e il 1509 si veda ZURLA 2015, p. 17 nota 42.

<sup>61</sup> Sulla possibilità dei membri dell'arte di trovare riposo presso uno spazio comune si ricorda il caso di Taddeo da Beregno, che allestisce in San Siro alcune sepolture per sé, la sua famiglia e i membri della corporazione che desiderassero essere là sepolti, cfr. paragrafo 1.1.

<sup>62</sup> Su queste questioni vedi *Infra*.



in cui grande attenzione è rivolta alle dotazioni d'arredi sacri e artistici delle chiese del luganese. Giovanni Gagini, ad esempio, rimpatriato ai primi del Cinquecento, si assicura che la chiesa di San Giovanni Battista a Mendrisio sia adeguatamente dotata di opere di scultura, finanziando l'esecuzione di due pale d'altare provviste di iscrizione commemorativa<sup>63</sup>; così come Antonio da Gandria, il quale, al momento di dettare le proprie ultime volontà, pur indicando Genova come luogo di sepoltura, si assicurava che la cappella di cui deteneva il patronato a Gandria fosse arricchita da un dipinto ad opera di un artefice locale<sup>64</sup>. Più antico è invece l'esempio pertinente a Filippo Solari e Andrea da Carona, che confezionarono per la chiesa di San Giorgio, presso il paese di origine, una preziosa ancona marmorea (FIG. 41)<sup>65</sup>. E per i caronesi frequente e proficua risulta inoltre essere la compravendita di terreni, come dimostra l'atto del 23 settembre 1521<sup>66</sup>, per cui Giorgio Solari da Carona, scultore, vende al collega Alessandro della Scala, suo compaesano attivo a Genova nella realizzazione della statua di Eliano Spinola per palazzo San Giorgio (13 maggio 1511)<sup>67</sup>, una sua casa, sita in contrada di Solaro-Macone, vicino a Carona. Se ne deduce, dunque, che le condizioni finanziarie raggiunte dai maestri grazie al lavoro svolto a Genova fossero più che apprezzabili e ben spendibili una volta tornati nelle vallate d'origine. In questa prospettiva non pare gesto privo di vanteria quello con cui Giovanni Gagini, nelle iscrizioni suddette, decide di apporre accanto al proprio nome la specifica "ianuensis", precisando persino la data di rientro in patria dalla città ligure (1507)<sup>68</sup>.

La frequenza con cui *promissiones*, *famulati* e fideiussioni emergono tra la selva di documenti del notarile genovese, è un chiaro segnale dell'evidente espansione che l'Arte dei Maestri Antelami raggiunse nel corso della seconda metà del secolo. Essi appaiono in veste di testimoni

---

<sup>63</sup> L'iscrizione, nella sua totalità, è così riportata: «MAG(iste)R IOAN(n)ES GAZIUS DE BISSO(n)O IANUE(n)SIS NU(n)CUPATUS ET KATHARI(n)A LOPIA IUGALES QUI IANUA IN PARTIB(us) REDIERU(n)T AN(n)O 1507 HOC OPUS CONSTRUZERU(n)T ANNO 1514 DEVOTIONIS OPERE». L'oggetto, scolpito in una pietra locale e ornato con scene figurate, era stato donato alla chiesa di san Giovanni Battista di Mendrisio dallo scultore insieme alla moglie, Caterina Lopia, e consacrato alla santa omonima. La scultura è attualmente conservata nel chiostro del convento per cui era stata fatta eseguire, oggi convertito a museo. Alla presente lapide doveva seguire l'esecuzione di una seconda arricchita da dorature (1517), destinata all'ornamento dell'altare di San Rocco e San Sebastiano nella stessa chiesa, che è, purtroppo, andata perduta. Secondo i documenti ne fu autore un Tommaso abitante a Como, la cui identità resta discussa dalla critica, che propone un'identificazione con Tommaso Rodari o Tommaso Lopia Barasino, attestato a Genova nel 1511 e imparentato con il Gagini (cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 302-303 nota 1). Sull'argomento cfr. RAHN 1894, I, pp. 205-206; MARTINOLA 1975, I, pp. 261, 277 e II, p. 195 fig. 459; MOLLISI 2006, p. 117; DAMIANI CABRINI 2013, pp. 30-32; ZURLA 2015, pp. 42-43. Cfr. inoltre paragrafo 1.4.2 *Giovanni Gagini da Bissone*.

<sup>64</sup> ASG, *Notai Antichi*, 1075, n. 26 (12 febbraio 1509), citato in ZURLA 2015, p. 9.

<sup>65</sup> Sull'opera cfr. WOLTERS 1976, p. 257 n. 198; GENTILINI 1997, p. 70.

<sup>66</sup> Il documento, del 23 settembre 1521, è pubblicato da ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 332 nota 1.

<sup>67</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 330 nota 1. Lo scultore è inoltre coinvolto in un contratto di subappalto per la scultura di un vescovo giacente per conto di Cristoforo Solaro, in cui dichiara a Pace Gagini di ritenersi soddisfatto per il compenso ricevuto in relazione alle giornate di lavoro spese, cfr. *Infra*.

<sup>68</sup> Michela Zurla (2015 p. 10) segnala che simile esito avrà anche la carriera di Giovanni d'Aria, il cui rientro in patria si può datare intorno al 1508, quando compare in un atto di procura a rappresentare gli interessi di Battista di Pietro Carlone presso la diocesi di Como, ASG, *Notai Antichi*, 1506/I, n. 548 (26 agosto 1508). Per la trascrizione parziale dell'atto: ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 278-279 nota 1.

in atti di tipo privato, quali accordi tra parenti, dispute, riscossioni di debiti della più varia natura; altri sono chiamati a valutare l'operato di *magistri* loro colleghi, secondo una prassi comune al mondo delle arti, al fine di garantirne al committente la buona qualità, attraverso la designazione di un arbitro o perito; altri ancora mettono i propri figli a bottega da colleghi - se non parenti - per un numero circoscritto di anni, solitamente sei, affinché apprendano i rudimenti del mestiere<sup>69</sup>. Simili accordi e contratti sono frequentemente stipulati nel corso di tutta la seconda metà del secolo, dove troviamo protagonisti, per quantità di testimonianze, i *magistri* appartenenti alla schiatta famigliare dei Gagini, al consorzio dei fratelli D'Aria e, più in generale alla cornice comasca, come Giovanni da Bissone, Matteo da Bissone e Antonio della Porta<sup>70</sup>.

A esemplificare queste circostanze corporative si possono citare, tra i molti esempi possibili, le vicende in cui è coinvolto nel corso della sua attività Elia Gagini da Bissone<sup>71</sup>, nipote di Domenico Gagini e figura di scultore attiva in Genova tra il 1457 e il 1480. In questi anni le questioni finanziarie dello zio Domenico vedono più volte protagonista il *magister marmororum*, tanto in qualità di procuratore, nella riscossione di pagamenti, come nel 1475, quando riceve da Stefano Lomellini 150 lire per conto dello zio in virtù di alcuni lavori eseguiti insieme e attestati

---

<sup>69</sup> Gli atti di *accartatio* in particolare, detti anche *acordaciones famuli*, regolano il rapporto tra maestro e allievo e trovano nella carta il nome dello strumento stesso. Il loro utilizzo si estende a tutti i tipi di attività manifatturiera e costituiscono la parte più cospicua della documentazione rinvenuta dagli studi di settore. Sull'argomento è una prima raccolta di migliaia di contratti di apprendistato reperiti e schedati per il periodo in esame, cfr. CASARINO 1988. Molti rogiti sono inoltre consultabili on line presso il data base ARTIGEN (1451-1530).

<sup>70</sup> Tra le procure si segnala l'atto che associa Domenico Gagini all'orefice Antonio de Platono, incaricato di riscuotere per lui alcune somme per i lavori eseguiti per la Confraternita del Battista, ASG, *Notai Antichi*, 871/I, doc. 108 (2 maggio 1465), trascritto in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 133-134 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 247-248, doc. V. Interessante è il caso di perizia per cui nel 1506 Pace Gagini viene incaricato da Antonio della Porta di nominare gli arbitri che avrebbero giudicato i lavori portati a termine in Savona per una cappella di patronato Della Rovere nella chiesa di Santa Chiara, oggi non più esistente. Una clausola contrattuale informa che qualora eventuali impegni avessero determinato un allontanamento di Pace da Savona prima del verdetto atteso avrebbero agito a suo nome altri *magistri*, ASG, *Notai antichi*, 1315, n. 106, pubblicato da: ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 319-320 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 262-263, doc. XXV. Per la vicenda della cappella savonese e per una panoramica sull'operato del Della Porta cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 308-325; KRUF 1970a, pp. 401-414; BARBERO, 1974, pp. 11-17; FADDA 2000, pp. 69-79; ZURLA 2015, pp. 77-102. Tuttavia formulare perizie non era pertinenza esclusiva dei *magistri antelami*, come dimostra l'atto rogato nel 1452 da Bartolomeo Rizzo per cui, a valutare i lavori eseguiti da Leonardo Riccomanni per la cappella di san Sebastiano da collocare presso la chiesa di Santa Maria delle Vigne a Genova, venne chiamato dalla Confraternita della Devozione del Santo l'orafo e confratello Simone Caldera, cui è anche affidato il compito di fornire le indicazioni necessarie all'esecuzione allo scultore pietrasantino, ASG, *Notai Antichi*, 716/II (12 giugno 1452): ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 163-165 nota 1. Sulla storia della cappella vedi paragrafo 1.4.4. Alcuni esempi di contratti di apprendistato vedono infine coinvolti gli scultori Michele d'Aria e Romerio da Campione, scultori, che prendono rispettivamente a bottega Giovanni Donato de Malacrini da Dongo figlio di Antonio, *intaliator marmororum*, ASG, *Notai Antichi*, 1028B, n. 985 (15 maggio 1484) e Pietro d'Arosio di Lugano, figlio di Giacomo, *magister antelami* (12 dicembre 1497), cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 218-219 nota 1; 337-338 nota 1. Per la collocazione di altri rogiti dal simile contenuto cfr. ZURLA 2015, p. 12 nota 17. Si consulti, inoltre, l'appendice documentaria.

<sup>71</sup> Per l'attività dello scultore si fa riferimento al paragrafo 1.4.2 *Elia Gagini da Bissone*.

da un atto rogato nel 1456<sup>72</sup>, quanto nella gestione di proprietà immobiliari, come accade nel 1465, quando la casa di proprietà di Domenico presso il Molo viene, contemporaneamente, ceduta in locazione per sei anni al nipote, che la abita, e concessa in ipoteca a Giovanni da Bissone, in garanzia di un debito insoluto<sup>73</sup>. Per la seconda situazione professionale citata, nel 1480, Elia, *intaliator[i] marmarorum in Janua*, accetta di prendere a bottega il figlio di Corrado Garvo, Giacomo, per avviarlo alla professione<sup>74</sup>. Infine, nel 1511, in una circostanza insolita, i marmi lavorati dall'artefice circa un trentennio prima in qualità di *sculptor lapidum et marmorum* e riconducibili all'ornamento di un altare in Santa Maria di Castello<sup>75</sup>, vengono descritti e periziati da Romerio da Campione, allievo di Jacopo da Maroggia, che ne valuta lo stato esecutivo e la qualità<sup>76</sup>.

Tra le prassi corporative caratteristiche della professione si possono individuare almeno due aspetti ricorrenti, che forniscono, sebbene parzialmente, preziose indicazioni, da un lato, sull'organizzazione del lavoro interno alla bottega, dall'altro, sulle logiche di giudizio della committenza. Un primo caso è quello in cui il committente individua un modello cui lo scultore deve attenersi nella realizzazione della nuova opera. La consuetudine dell'imitazione si riscontra nei diversi aspetti della pratica costruttiva sin dal XII secolo, dove strutture esistenti vengono

---

<sup>72</sup> Per il documento in questione, rogato l'8 marzo 1457, edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 132-133 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 247, doc. III; KRUFT 1972a, p. 264, doc. V. Luigi Augusto Cervetto (e, basandosi sulla sua opera, la bibliografia successiva) crede di riconoscere nei lavori eseguiti per Stefano Lomellini elementi di pertinenza della Cappella del Battista, ipotesi che il documento tuttavia non avvala, dal momento in cui l'impresa dedicata al Precursore non è menzionata nel testo. A venire citato è invece un altro documento, pervenutaci solo tramite questa indiretta testimonianza, che portando data 12 giugno 1456 informa sul momento in cui vennero stipulati gli accordi per i misteriosi lavori saldati nel 1457, per cui i contraenti si affidarono sempre al notaio Lazzaro Raggio.

<sup>73</sup> Cfr. ASG., *Notai Antichi*, 871/I, doc. 107, 111 (2 maggio 1456), pubblicati in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 134-135 nota 1, 135-136 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 247-249, doc IV, VI. La questione si risolverà soltanto tra il marzo e il luglio del 1475 quando, estinta un'ulteriore ipoteca sulla casa che era stata stipulata da Giovanni a garanzia di copertura di un debito irrisolto con Angelo Lercari, fideiussore del bissonese in un affare di compravendita di alcuni pellami da Bernardo Lercari, si saldano i debiti intercorsi, permettendo ad Elia di usufruire liberamente dell'abitazione, in cui ancora risiede, cfr. ASG., *Notai antichi*, 871, n. 73 (24 marzo 1475); ASG., *Notai Antichi*, 1023, doc. 659 (29 luglio 1475), segnalati in ZURLA 2015, pp. 18 nota 48, 346.

<sup>74</sup> Il documento, riportato sia da Alizeri sia da Cervetto, presenta un errore di lettura circa il cognome dei contraenti, Giacomo e Corrado, che non appartengono alla schiatta dei Gagini (trascritto *Garini* dal primo studioso e *Gazino* dal secondo), bensì a quella dei 'Garvo', famiglia lombarda che si riscontra nei documenti per diversi secoli a venire, cfr. ASG., *Notai Antichi*, 910/1, doc. 114, pubblicato in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 138 nota 1; CERVETTO 1903, p. 248, doc. VII. Un altro Garvo, questa volta un Giacomo figlio di Giovanni, è protagonista di un atto in cui Elia fa da testimone: la famiglia doveva dunque essere in buoni rapporti con il bissonese, cfr. ASG., 1030, n. 471 (24 maggio 1488).

<sup>75</sup> Sull'opera, probabilmente eseguita a più mani a quanto lascia intendere il rogito, ha cercato di fare chiarezza Clario Di Fabio, identificando nelle tre cuspidi figurate e ornate da gattoni, sorrette da colonnine tortili, collocate al secondo piano del secondo chiostro di Santa Maria di Castello, frammenti dell'altare dedicato in origine alla Vergine delle Rose. Per approfondimenti cfr. DI FABIO 2004a, pp. 65-68. Circa i documenti cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 138-140 nota 2; CERVETTO 1903, pp. 249-250, doc. IX (25 aprile 1511). Per approfondire vedi paragrafo 1.4.2 *Elia Gagini da Bissone*.

<sup>76</sup> Si evidenzia come in tutte queste circostanze, di natura differente tra loro, la qualifica di *magister* non venga mai negata all'artefice lombardo, e sia affiancata da ulteriori specifiche, sulle quali a breve si rifletterà, vedi *Infra*.

indicate come esempi per realizzare nuove opere di muratura<sup>77</sup>. Dalla metà del XV secolo il ricorso a un modello si estende anche alla fabbrica di apparati decorativi o elementi architettonici, quali portali, cancellate marmoree, cornicioni, colonne. Sia per i committenti sia per i maestri il ricorso a soluzioni consolidate non significa *ipso facto* riprodurre tale e quale il modello preso ad esempio: l'imitazione *tout court*, sebbene non sia mai riproduzione esatta e conservi, da un prodotto all'altro, un certo margine di personalizzazione, non è valore deprecabile, tuttavia il conformismo perseguito dalla committenza rientra piuttosto nel tentativo di mettersi il più possibile al riparo da frodi e nel cercare di codificare un processo selettivo che garantisca qualità, valore e bellezza al nuovo manufatto, sfruttando il consenso già riconosciuto al modello di riferimento.

È il 1468 quando Giovanni da Campione promette al nobile Marco Doria di eseguire per il suo palazzo nelle vicinanze della chiesa di San Matteo, cornici, capitelli, colonnine, lavorate alla stessa guisa di quelle precedentemente *fact[a] per ipsum mag. Iohannes* per la loggetta del palazzo di Lazzaro Doria in piazza di San Matteo<sup>78</sup>. Nel 1465 una medesima richiesta di imitazione verrà avanzata a Giovanni da Bissone da Matteo e Giacomo Fieschi, nel momento in cui si stava apparecchiando la decorazione marmorea della cappella del cardinale Giorgio Fieschi loro fratello, defunto l'11 ottobre 1461 (FIG. 257): le pietre, in questo caso, dovranno essere realizzate *juxta modum et formam prout sunt lapides Capelle Ambrosii de Marinis*<sup>79</sup>. Anche agli albori del nuovo secolo la prassi non verrà dismessa, se nel 1508 si richiedono allo scultore Michele Carlone gli ornamenti ad intaglio di una cappella in San Domenico, che dovranno essere somiglianti in tutto e per tutto a quelli eseguiti in un'altra cappella della stessa chiesa da Romerio da Campione<sup>80</sup>.

Un secondo aspetto di organizzazione dei rapporti di lavoro tra i *magistri* riguarda i diversi episodi di collaborazione tra artefici, che si potevano instaurare all'interno del gruppo lombardo, ma anche tra un membro della corporazione e uno scultore che non ne faceva parte. Tale sodalizio poteva aver luogo in una cornice corale: vale a dire che i maestri costituivano società per lavorare *in solido* e ripartirsi il lavoro, ciò che dava vita a uno degli aspetti consorziali più caratteristici della cultura antelamica quattrocentesca, oppure svilupparsi in un contesto gerarchico, per cui all'interno di un cantiere si poteva demandare parte dei lavori a terzi tramite

---

<sup>77</sup> Cfr. BOATO 2005, p. 15 nota 1.

<sup>78</sup> Il testo del documento (7 aprile 1498) è in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 222-224 nota 1. Sulla possibilità di identificare in questo Giovanni da Campione la figura di Giovanni Gagini da Bissone si veda paragrafo 2.1.

<sup>79</sup> Il rogito, del 18 giugno 1465, è edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 158 nota 1; CERVETTO 1903, p. 251, doc. XII. Le vicende riguardanti la cappella di San Giorgio e il sepolcro cardinalizio dell'omonimo committente verranno approfondite al paragrafo 3.4.

<sup>80</sup> Circa l'ingaggio di Romerio da Campione per la cappella citata a modello nel caso evidenziato si conserva il documento di allogazione tra le filze di Lorenzo Villa; per entrambi i rogiti (9 maggio e 12 giugno 1508) cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 342-343 nota 1; pp. 338-340 nota 1.

un contratto di subappalto. Si tratta nella maggior parte dei casi di dinamiche basate su legami familiari o legate all'esigenza di avvalersi di collaborazioni qualificate per espletare precise commesse.

Caso emblematico di società familiare è quella stipulata dai tre fratelli D'Aria, Giovanni, Michele e Bonino, che il notaio Tomaso Duracino definisce *scultores marmororum quadratarii*, il 3 marzo 1490<sup>81</sup>. Con l'atto, i tre fratelli si impegnano a formalizzare una collaborazione (che forse già esisteva in maniere informale, dal momento che in diversi atti di apprendistato stipulati tra il 1473 e il 1484<sup>82</sup> vengono sempre coinvolti tutti e tre gli artefici) per portare a termine i lavori intrapresi tra Genova, Savona e Carrara<sup>83</sup>. Giovanni e Michele si ritrovano poi coinvolti, tra il 1497 e il 1501<sup>84</sup>, nella travagliata esecuzione di un sepolcro Adorno, da allestirsi presso la chiesa degli Olivetani a Quarto, per cui sono associati a Gerolamo Viscardi, dimostrando come lo strumento della società non impedisca la collaborazione con artefici terzi. Con il Viscardi, in particolare, Michele intratterrà rapporti lavorativi molto intensi, in un sodalizio che li porterà altresì ad associarsi e a collaborare, con due fiorentini, Donato Benti e Benedetto da Rovezzano. I quattro artisti il 29 agosto dello stesso anno sono infatti documentati al servizio del Re di Francia, con il quale stipulano, tramite intercessione del tesoriere reale, Jean Hernoet, il contratto per la costruzione di un grandioso monumento da erigersi ai duchi di Orléans, presso la chiesa dei celestini di Parigi<sup>85</sup>. Anche se la distinzione dell'operato dei singoli artefici non è precisata dal contratto e deve essere affidata all'esercizio della *connosseurship*, dal testo si evince che gli artefici si impegnarono, nelle due rispettive società, ad assumersi la responsabilità esecutiva di metà dell'opera<sup>86</sup>.

---

<sup>81</sup> ASG, *Notai Antichi*, 914bis, n. 59 (13 marzo 1490). ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 194-195 nota 1.

<sup>82</sup> ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 815 (2 ottobre 1475); ASG, *Notai antichi*, 1026, n. 994 (14 dicembre 1479); ASG, *Notai antichi*, 1028B, n. 985 (15 maggio 1484). Cfr. TAGLIAFERRO 1987, p. 257; ZURLA 2015, pp. 352-355.

<sup>83</sup> Dal profilo dei tre fratelli che si desume dallo spoglio dei documenti noti si coglie la febbrile attività scultorea di Michele, spesso associato a Giovanni, che risulta fortemente attivo invece nei traffici di marmi con Carrara oltre che responsabile dei contatti con il savonese, dove lavora col fratello per circa un decennio a partire dal 1481 (cfr. VARALDO 1974, pp. 143-147, 151-154; BARTOLETTI 2009, pp. 29-45), mentre Bonino risulta il meno produttivo, sebbene frequentemente presente agli appuntamenti corporativi. Per un inquadramento generale sull'attività dei fratelli cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 181-219; TAGLIAFERRO 1987, pp. 782-787; ALGERI 1992, pp. 63-64. Approfondimenti al paragrafo 1.4.3.

<sup>84</sup> Il 17 aprile 1497 Giovanni d'Aria e il Viscardi prendono accordi, anche per Michele, per una tomba da eseguirsi per il governatore Ducale Agostino Adorno, da eseguirsi in un anno per cui ricevono una somma d'anticipo di 120 lire: ASG, *Notai antichi*, 1301, n. 311, edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 210-212 nota 1. Il 24 gennaio 1499 Michele e Gerolamo stipulano il contratto per la sepoltura, per cui si ferma il prezzo tra le 800 e le 1000 lire: ASG, *Notai antichi*, 1384, n. 458, edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 213-215; nel 1501, infine, un altro pagamento di 20 ducati indica che per la consegna dei lavori, ancora incompiuti, i due scultori si impegnano a rispettare la scadenza del Natale venturo: ASG, *Notai antichi*, 1385, n. 81, edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 216-217.

<sup>85</sup> ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 160 (29 agosto 1509), edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 286-290.

<sup>86</sup> Il Monumento Orléans, costituito dalle statue giacenti del Duca Luigi, della moglie Valentina Visconti e dei loro due figli, Filippo e Carlo, padre di Luigi XII, venne portato a Parigi nel 1504, scortato da due degli artisti che l'avevano eseguito. Dopo la Rivoluzione francese il monumento comincia una lunga odissea, prima

In società agiscono anche Pace Gagini e suo zio, Antonio della Porta, nelle loro frequenti collaborazioni, tra cui quelle per gli ornamenti scultorei per la cappella di Francesco Lomellini in San Teodoro, che li impegna dal 23 marzo 1501. I due scultori non di rado si ritrovano poi uniti, a loro volta, in società con altri artefici, come accade nel 1506, quando, insieme ad Agostino Solari<sup>87</sup>, si impegnano ad eseguire una serie di marmi destinati a una fontana (spartendosi equamente il lavoro, come si evince dal contratto, estremamente puntuale nella divisione dei compiti) voluta dal cardinale francese di Rouen, Giorgio d'Amboise, e destinata ad ornare il cortile del suo castello di Gaillon<sup>88</sup> (FIG. 214).

Interessante infine, tra i casi di collaborazione salariata, l'episodio per cui Cristoforo Solari delega altri colleghi scultori all'esecuzione di alcune figure e partiture marmoree, riferibili a un monumentale sepolcro che egli si impegna ad eseguire per volontà di Charles de Hautbois, vescovo di Tournai dal 1507 al 1513 e consigliere di Luigi XII<sup>89</sup>. L'impegnativa impresa dovette spingere il Solari, unico responsabile, ad avvalersi di altri collaboratori, che ricercò tra Milano, in cui si era firmato il contratto circa il monumento, e Genova, dove si sarebbero imbarcati i marmi diretti in Francia. Nel 1510 Cristoforo affida ad Alessandro della Scala parte del basamento; nel 1511 il Solari coinvolge poi, attraverso due diverse carte, Pace Gagini, affidandogli dapprima tre riquadri raffiguranti la *Crocifissione* ed alcuni *Santi*, e in seguito la realizzazione del *gisant* del vescovo, che doveva compiere con la collaborazione di un certo Giovanni Antonio da Osnago, una volta ottenuti i materiali e il modello forniti dal capomastro dell'impresa<sup>90</sup>. Un'ultima testimonianza, infine, rivela che nel 1514 Alessandro Della Scala si dice soddisfatto circa il pagamento erogato da Pace per alcune giornate che il collega avrebbe speso nella realizzazione di una figura di *episcopi mortui*<sup>91</sup>.

---

di essere ricostruito da Viollet-Le-Duc, supportato da diverse testimonianze grafiche, nella basilica di Saint-Denis, dove tutt'oggi si trova. Sulle vicende inerenti la tomba si segnala la bibliografia più aggiornata: MOZZATI 2015, pp. 23-34; ZURLA 2015, pp. 275-291. Si veda inoltre paragrafo 1.4.3.

<sup>87</sup> ASG, *Notai antichi*, 1315, n. 252. Il documento è stato pubblicato in: ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 315-316 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 263-264, doc. XXVI. Al Solari vennero affidati il piede a sostegno della prima vasca, otto teste di leone, forse poste a decorazione dello stesso bacino, e la figura di San Giovanni Battista posta a coronamento della struttura. L'intaglio delle due vasche sarebbe stato ripartito equamente fra i tre artefici mentre il rimanente lavoro sarebbe spettato al della Porta e al Gagini.

<sup>88</sup> L'opera, andata smantellata e dispersa, è riprodotta da un disegno molto dettagliato di Jacques Androuet Du Cerceau, tra le illustrazioni del castello di Gaillon in *Le premier volume des plus excellents bastiments de France* edito nel 1576. Circa la storia più particolareggiata dell'opera e il favore riscosso dai due lombardi presso il mercato francese, vedi paragrafo 1.4.5.

<sup>89</sup> Sul monumento destinato al prelado francese hanno fatto luce recenti studi di Carlo Cairati, come segnala con un'anticipazione Michela Zurla (2015, pp. 97-99; 273), grazie ai quali è stato possibile reperire referenze documentali inedite, come il contratto di esecuzione dell'opera stessa, siglato a Milano nel 1509.

<sup>90</sup> ASG, *Notai Antichi*, 1061/II, n. 438 (6 agosto 1511), ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 327-329 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 264-265, doc. XXVIII; MORSCHECK 1978, p. 330, doc. 491.

<sup>91</sup> ASG, *Notai Antichi*, 1325, n. 373 (18 maggio 1514), edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 331 nota 1; CERVETTO 1903, p. 265, doc. XXIX; MORSCHECK 1978, p. 341, doc. 526. Ipotizzando che la figura di vescovo giacente dovesse essere soltanto una per il monumento analizzato, si ritiene probabile che il pagamento sia riferibile ad alcune giornate di servizio prestate dal caronese in supporto ai colleghi che

Nella trattazione delle dinamiche corporative si pone attenzione, in ultimo, alla fitta rete di relazioni intrattenuta dai *magistri* intelviesi nel corso del secolo, che non si arresta agli affari gestiti nelle terre d'origine, ma interessa attivamente anche i campi del commercio e dell'imprenditoria.

Attività intrinseca al mestiere del lavorare la pietra è senza dubbio l'approvvigionamento della materia prima, documentato da una nutrita serie di testimonianze documentali. La compravendita di marmi e pietre, provenienti dalle cave apuane<sup>92</sup> o dai vicini punti di estrazione liguri<sup>93</sup>, è essenziale per il *magister*, che solo così può assicurarsi materie prime di qualità al giusto prezzo e vigilare tutte le tappe del processo esecutivo. Una volta giunto in città, il materiale approdava al porto e da lì raggiungeva le botteghe dei *magistri* dislocate lungo la Ripa, tra il ponte Calvi e quello de' Coltelleri, i quali «formicolando di numero, ferivan l'orecchio del passeggero a scheggiar massi e ad incider figure»<sup>94</sup>. Stoccato nei magazzini o subito inviato alla lavorazione, il materiale veniva commercializzato rapidamente: la fornitura di colonne ed elementi architettonico-decorativi era uno dei commerci più diffusi, come si evince dal contratto con cui Corsello Tanichio di Carrara, *magister marmororum*, si impegna a consegnare a Giovanni Garvo e a suo figlio Giacomo, campionesi, ventisei colonne di marmo ed altri elementi lavorati nel medesimo materiale, da consegnarsi in Genova al Ponte dei Calvi<sup>95</sup>. Un commercio che non si

---

accettavano la commessa della scultura nel 1511. La morte del vescovo, nel 1513, potrebbe aver comportato un ritardo nei pagamenti per la realizzazione della sepoltura che, in un primo tempo forse prevista nelle grandiose forme per la cattedrale di Tournai, venne poi destinata alla chiesa dei Minimi di Châtellerault, sua città natale (BARBIER 1898, pp. 125-127), con un conseguente e imprevisto cambio di programmi. Non si hanno infatti più notizie dei marmi, che potrebbero anche non aver mai visto le stive delle navi.

<sup>92</sup> Carrara, punto di riferimento per il reperimento del prezioso marmo bianco, è visitata per tutto il secolo da gruppi di scultori di varia provenienza, compresi i maestri lombardi attivi a Genova, come dimostra il noto episodio che coinvolge Giovanni da Bissone e Domenico Gagini, incaricati di recarsi a Carrara per la scelta dei marmi da impiegare per l'esecuzione della Fronte della cappella del Battista, in Cattedrale, sul quale si veda *Infra*. Su questi argomenti è di importanza capitale lo studio di Klapisch-Zuber (1973, ed. originale 1969).

<sup>93</sup> Per una panoramica sulle pietre utilizzate e le cave sfruttate nel corso del secolo, cfr. BOATO 2005, pp. 40-48.

<sup>94</sup> Per la facilità con cui si potevano raggiungere gli imbarchi non stupisce che le botteghe dei magistri fossero collocate «lungo la proda marina e su pei ridotti che diciam Sotto Ripa» (ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 333). Sul ponte dei Coltelleri un documento del 1508 ci informa che Pace Gagini aveva in affitto un magazzino, una *barrache*, utilizzata per i suoi lavori scultorei, e che sui due anni di utilizzo, se era stato esentato per 18 mesi dal pagamento del canone, perché impegnato nei lavori per Giorgio d'Amboise, doveva ora al comune il corrispettivo degli ultimi sei mesi di impegno (ASCG, *Padri del Comune*, 1001, c. 193v., pubblicato in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 314 nota 1). In piazza del Molo Antonio della Porta e Pace Gagini disponevano di uno stabile, dove probabilmente risiedevano quando erano in città, essendo ancora impegnati a più riprese presso il cantiere della Certosa, che nel 1501 davano per la zona adibita a bottega in locazione a Lorenzo Bonvicino, ASG, *Notai antichi*, 1259, s.n. (11 agosto 1501), edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 308 nota 1; CERVETTO 1903, p. 261, doc. XXIII. Nei pressi di Ponte Calvi, in contrada san Marcellino, sorgevano poi altre botteghe, come quella che occupa Giovanni da Campione il 1 gennaio 1475 (ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 7; edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 220-221 nota 1), o quella che Giovanni Furno da Campione svuota il 26 febbraio 1506, vendendo i marmi ivi contenuti a Giovanni Gagini (ASG, *Notai antichi*, 1159, n. 66; pubblicato in CERVETTO 1903, pp. 256-257, doc. XIX), anch'egli a sua volta abitante in zona (ASG, *Notai antichi*, 1158, n. 215; edito parzialmente in CERVETTO 1903, pp. 255-256, doc. XVIII, 8 novembre 1504), o ancora la casa concessa in locazione a Elia Gagini da Domenico, ipotecata a Giovanni da Bissone (vedi *supra*).

<sup>95</sup> ASG, *Notai Antichi*, 1028, n. 559 (14 giugno 1482), edito in CERVETTO 1903, pp. 273-274, doc. XL.

arrestava al soddisfacimento dei bisogni della committenza genovese e che va acquistando nel tempo una dimensione sempre più europea, come dimostrano i patti intercorsi tra Elia Gagini e Fernando Morello circa la fornitura di un buon numero di colonne intagliate da spedire a Siviglia<sup>96</sup>, o gli accordi presi per un considerevole numero di colonne lavorate, oltre 162, ripartite in quattro differenti gruppi tipologici, tra Antonio da Bissone, marmoraro genovese, e i procuratori del Magnifico Antonio de Fonseca, fratello del vescovo di Burgos<sup>97</sup>.

I marmi non impiegati per le commesse venivano immagazzinati in attesa di lavorazione, come dimostrano gli atti per cui queste partite (probabilmente per ragioni di inutilizzo, forse legate a imprese mancate) erano destinate a trasformarsi in un facile guadagno, attraverso la vendita ai colleghi. In queste circostanze, Giovanni Gagini entra in possesso di diversi marmi bianchi e neri, lavorati e non lavorati, che giacevano nella bottega di Giacomo Furno da Campione<sup>98</sup>; tramite le stesse dinamiche, Elia Gagini, nel 1480, diventava proprietario di un magazzino pieno di marmi sito presso il molo, venendo a patti con Nicolò di Bargagli<sup>99</sup>.

Il vantaggio economico della compravendita del materiale lapideo poteva spingersi sino alla gestione diretta delle cave, attività alla quale si dedicò ad esempio, per gran parte della sua attività, Giovanni da Bissone. Troviamo infatti l'artista implicato già dal 1455, come denota un documento finora inedito, in rapporti con membri della famiglia carrarese dei Maffioli<sup>100</sup>, proprietaria di cave, per cui Giovanni ricopre il ruolo di fideiussore. Nel 1476 il lombardo è di nuovo associato a due carrarini, Jacopo di Antonio Maffioli e Nicola di Cristello, in relazione ad una commessa di marmi, nella gestione di una cava<sup>101</sup>, mentre nel 1478 gli eredi di Giovanni Pietro Maffioli cedono in locazione per un anno a Giovanni da Bissone un giacimento di marmo situato in località Sponda<sup>102</sup>. I rapporti di Giovanni con Carrara, perseguiti con costanza, come si è detto, si intensificarono con il progredire dell'età, tanto che un documento di discepolato del 1481<sup>103</sup> aggiorna lo stato giuridico del maestro, a queste date *habitor Carrarie*: viene spontaneo ipotizzare che la carriera imprenditoriale a lungo coltivata in Lunigiana venga

---

<sup>96</sup> ASG, *Notai antichi*, 902, n. 649 (1 dicembre 1472), citato ma non trascritto in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 137; CERVETTO 1903, p. 52, pubblicato in ZURLA 2015, pp. 391-392.

<sup>97</sup> ASG, *Notai antichi*, 1453, n. 168 (14 aprile 1515), trascritto parzialmente in CERVETTO 1903, pp. 266-267, doc. XXXII.

<sup>98</sup> ASG, *Notai antichi*, 1159, n. 66; pubblicato in CERVETTO 1903, pp. 256-257, doc. XIX.

<sup>99</sup> Il documento, del 20 novembre 1480, è edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 136-137, nota 1; CERVETTO 1903, p. 249, doc. VIII.

<sup>100</sup> ASG, *Notai Antichi*, 724, n. 56 (25 febbraio 1455). L'importanza del documento risiede soprattutto nel patronimico di Giovanni, che qui compare per la prima volta in un atto genovese, permettendo di avvalorare la convincente proposta di identificazione del Giovanni da Bissone operante a Carrara con quella dell'artefice attivo nel capoluogo ligure dal 1448. Sulla questione anche ZURLA 2015, pp. 37-52.

<sup>101</sup> ASM, *Notarile Carrara*, busta 1, c. 48v. (27 gennaio 1476), cfr. KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 168-169 nota 52.

<sup>102</sup> *Ivi*, pp. 188-189, 386, doc. 11 (14 maggio 1478).

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 389 doc. 14 (2 gennaio 1481).



preferita, nella tarda attività, a quella di scultore, forse divenuta troppo difficoltosa da condurre per l'ormai anziano maestro<sup>104</sup>.

In area genovese, nel 1500, Giacomo e Andrea figli di Giovanni da Campione risultano invece essere gli indebitati locatari di due cave, la prima presso la zona cittadina del Promontorio e l'altra dislocata a Chiavari, concesse loro in affitto dalla famiglia Spinola. Per trarsi d'impiccio i due *magistri antelami* si impegnano a saldare il debito contratto con Teodorina Spinola, vedova di Domenico, fornendole i marmi necessari e offrendole la conduzione dei lavori di una cappella da erigersi presso la chiesa conventuale di Santa Maria di Castello<sup>105</sup>.

Stimolante, in questo incrocio fertilissimo di relazioni commerciali, è un documento sinora inedito riguardante Giovanni da Bissone, coinvolto nello smercio di materiale marmoreo semilavorato con il veneziano Ambrogio Contarini, che si avvale di un intermediario, Giacomo Penelli dei conti di Lavagna, per redigere il contratto di compravendita<sup>106</sup>. L'esecuzione di tre colonne di marmo, con i loro capitelli e con dodici pezzi di tavole di simile materia, deve avvenire per l'agosto successivo, momento in cui si fissa la consegna del materiale sul suolo genovese. Il rogito non indugia sui dettagli circa la forma di queste dodici tavole marmoree, né sulla loro destinazione, che poteva probabilmente forse essere a Venezia, sebbene non si possa escludere un commercio pro terzi da parte del mercante veneziano, che in questo momento della sua carriera esercita abilmente la mercatura e batte con frequenza i porti del Medio Oriente<sup>107</sup>. È interessante sottolineare la modalità di pagamento adottata dai due contraenti: il valore pecuniario dei lavori richiesti ammonta a 160 lire, 50 delle quali vengono sborsate contestualmente, mentre le 110 rimanenti saranno da corrispondersi parte in cantari di ferro voltrese per il valore di 80 lire, parte in contanti, al termine dell'impresa. La testimonianza si

---

<sup>104</sup> I rapporti dello scultore con Genova non vengono comunque meno, dal momento che lo ritroviamo protagonista nel 1484, con il figlio Bettino, in un atto dove promette a Gerolamo Lercadio il saldo del debito con lui acceso: ASG, *Notai Antichi*, 1245, doc. 350, cfr. ZURLA 2015, p. 346. Per approfondimenti sull'attività carrarese dello scultore cfr. paragrafo 2.4.

<sup>105</sup> L'atto, del 25 settembre 1500, è edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 227-228 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 227-228, doc. XLIII. La cappella, oggi distrutta, si addossava alla porzione di muro destra della facciata della chiesa, come è ben documentato da un *ex voto* secentesco, sviluppandosi in altezza tanto quanto le navate laterali e aggettando all'infuori rispetto al corpo dell'edificio sacro. I lavori per la costruzione della cappella, intitolata a Ognissanti, furono avviati il 7 agosto 1500, dopo aver ottenuto il giuspatronato dai Padri domenicani il 12 aprile del 1499, con il vincolo di edificare la struttura da lì a un anno (cfr. VIGNA 1864, pp. 197-202). Il sacello rimase in opera fino al 7 gennaio 1847, quando si decise di abbatterlo e intraprendere il ripristino delle strutture romaniche, affidato all'architetto e pittore Maurizio Dufour, coadiuvato da Luisa Piaggio Mussini (cfr. DI FABIO 1984b, pp. 249-268). Le opere conservate all'interno della cappella, fra cui la pala dell'*Incoronazione* di Ludovico Brea, vennero spostate all'interno della chiesa, per poi di essere collocate presso il Museo di Santa Maria di Castello, nato nel 1959. *Genova. Santa Maria di Castello* 2014, p. 47.

<sup>106</sup> ASG, *Notai Antichi*, 591, 172.

<sup>107</sup> Del possibile rapporto tra il Bissonese e Venezia si parlerà nel paragrafo 2.2, dove si completerà l'analisi del documento in questione, fornendone la trascrizione (capitolo II, nota a). L'approvvigionamento di marmo per la Laguna avveniva prevalentemente, d'altronde, tramite commerci via mare, data la difficoltà del trasporto terrestre del pesante e prezioso materiale, cui spesso veniva non a caso preferita la pietra istriana o il marmo greco (cfr. MARKHAM SCHULZ 2017).

rivela significativa per comprendere a quale grado arrivassero i commerci di materiale marmoreo, non rigidamente supervisionati dall'Arte, ma abilmente gestiti in relazione al mercato delle altre materie prime: ottenere un pagamento in ferro significava avere cognizione del valore del materiale sul mercato e sulle modalità della sua commercializzazione, oltre che vantare una rete di relazioni e contatti tale che desse la possibilità di sapere dove fosse meglio smerciare il materiale per far fruttare il proprio investimento<sup>108</sup>.

Altre vicende che interessano da vicino l'operato di Giovanni da Bissone contribuiscono a porre l'accento su alcuni degli aspetti corporativi fin qui esaminati, quali lo spirito imprenditoriale e l'esercizio del lavoro *in solido*. Tra i documenti che nel 1448 testimoniano le vicende artistiche della cappella del Battista è tratteggiato, ad esempio, uno dei più noti episodi di approvvigionamento di marmi: Giovanni è infatti citato nella lettera scritta dal doge Giano Campofregoso e indirizzata a suo cugino Spinetta, secondo la quale il bissonese, che insieme a Domenico si sarebbe dovuto recare a Carrara, riceveva il nulla osta al prelievo dei marmi necessari al compimento dell'impresa. Il doge raccomanda infatti al parente che ai due “non sia data alcuna molestia” e li cita indicandoli per nome, *Johannes Bissoni et Dominicus* senza introdurre l'impiego di epiteti professionalizzanti, come se l'aggiunta del toponimo di appartenenza e l'attività per cui si spostavano fossero dati di per loro individualizzanti. Si noti come Giovanni, nel succedersi dei due nomi, sia citato per primo: dato non irrilevante, che porta a escludere definitivamente la possibilità che tra i due bissonesi vi sia una condizione di alunnato<sup>109</sup>, lasciando piuttosto a ipotizzare una relazione alla pari. La presenza del nominativo di Giovanni nella lettera del 6 maggio può dunque facilmente significare una cosa: i due *magistri* erano soci, occupavano ruoli di pari livello, probabilmente all'interno di un vero e proprio *solidum*, per cui essi svolgevano i compiti necessari al compiuto funzionamento dell'impresa, dal reperimento dei marmi, al coordinamento del cantiere, alla registrazione dei contratti per sottoposti o collaboratori, fino allo scolpire e a mettere in opera i loro progetti.

Partito da Firenze intorno al 1446, Domenico dovette in un paio d'anni stabilirsi in una città nuova, forse sostando presso la terra natia, Bissone, lasciata con un gruppo di colleghi diretti a Genova, come era consuetudine, o forse peregrinando, in cerca di lavoro, presso alcuni cantieri del nord Italia, preferendo muoversi lungo direttrici comuni per quegli anni agli artefici fiorentini, che percorrevano per attendere a importanti commesse da parte dei signori locali o

---

<sup>108</sup> Simili atteggiamenti sono attestati anche in altre testimonianze, come ad esempio quella che coinvolge lo scultore Donato Benti e il tessitore di panni di seta Bartolomeo di Giovanni di Musto, per cui quest'ultimo paga al primo un debito di 16 lire e mezzo in cambio di undici palmi di velluto nero doppio, ASG, *Notai antichi*, 1388, n. 597 (8 giugno 1510), edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 291-292 nota 1.

<sup>109</sup> A sostegno della tesi qui presentata contribuiranno la rilettura dei dati anagrafici della personalità di Giovanni da Bissone, cfr. paragrafi 2.1 e 2.2.

per compiere imprese diplomatiche<sup>110</sup>. È in questa manciata di mesi, oltre che in questi imprecisati contesti, che Domenico dovette infine incontrare sul suo percorso Giovanni, pressappoco suo coetaneo oltre che compaesano.

In veste di *societas*, nel caso dell'impresa della fronte per la cappella del Battista, il ruolo di Giovanni dovette risolversi perlopiù nell'aspetto imprenditoriale, mentre a Domenico sembrerebbero spettare i compiti progettuali e più prettamente scultorei<sup>111</sup>. Una prospettiva per cui l'impegno nel sodalizio a livello imprenditoriale giustificerebbe con maggiore plausibilità l'assenza di elementi innegabilmente attribuibili alla mano di Giovanni nell'impianto decorativo della cappella, dalla quale sarebbe stato stranamente escluso, viste le sue doti scultoree, e al quale non è destinato neanche quando, alla partenza probabilmente improvvisa di Domenico, si sceglie il nipote di questi, Elia, per continuare i lavori<sup>112</sup>, nonostante la presenza del nominativo di Giovanni stesso nella lettera del 6 maggio 1448 sottolinei un certo protagonismo nell'impresa. Non sarà casuale notare, inoltre, come il nome di questo ultimo artefice cominci ad apparire con maggiore frequenza, associato a quegli stilemi che convenzionalmente gli si è soliti ascrivere, solo a partire dal 1457, anno in cui Domenico parte da Genova per il Meridione, segnando la fine del rapporto di collaborazione e determinando la nuova necessità da parte di Giovanni di ottemperare egli stesso alle imprese commissionatagli.

Al 1452 risale poi una seconda documentata collaborazione, instaurata tra Giovanni e un altro collega, questa volta di diversa estrazione geografica e culturale, toscano: si tratta dell'esecuzione del portale della sacrestia di Santa Maria di Castello, subappaltata allo scultore Leonardo Riccomanni<sup>113</sup>, il quale lavora su indicazioni del Bissonese, nell'ambito dell'ammodernamento del complesso monastico e dell'accento prezioso conferito dalla *larghezza* dei fratelli Leonello e Manuele Grimaldi Oliva<sup>114</sup>. Sebbene non si sia mai negata la presenza in cantiere, per una serie di valide corrispondenze formali, di Domenico Gagini, pur senza l'avallo di un preciso riscontro documentario<sup>115</sup>, il ruolo svolto da Giovanni da Bissone – che dunque operava anche in questo sito a fianco di Domenico – è invece spesso passato in secondo piano,

---

<sup>110</sup> Una ipotesi per questo ipotetico percorso nel nord Italia in DI FABIO 2004, pp. 49, 70 nota 8. Per un approfondimento sugli spostamenti degli artisti si veda il paragrafo 2.2, inerente la formazione di Giovanni.

<sup>111</sup> Per l'analisi delle vicende inerenti la cappella, si veda il paragrafo 1.4.2 *Domenico Gagini*.

<sup>112</sup> Non casuale appare pertanto il coinvolgimento di Elia anche nell'altro cantiere gestito dalla società esistente tra Giovanni e Domenico, quello del complesso di Santa Maria di Castello, per cui realizza l'edificazione di una macchina d'altare intitolato alla Vergine delle Rose. Sul ruolo di Elia nelle vicende della cappella del Precursore si veda nello stesso capitolo il paragrafo 1.4.2 *Elia Gagini*.

<sup>113</sup> Sull'attività dello scultore toscano si veda il paragrafo 1.4.4.

<sup>114</sup> Sul portale di Santa Maria di Castello e in generale sui lavori di ammodernamento del complesso monastico cfr. VIGNA 1864, pp. 177-178, 221-222; POLEGGI 1973, pp. 139-141; DI FABIO 2004a, pp. 48-51; DI FABIO 2011c, pp. 630-631. Per un riassunto delle vicende quattrocentesche del complesso cfr. paragrafo 3.2

<sup>115</sup> Sul ruolo di Domenico Gagini in Santa Maria di Castello DI FABIO 2004a, pp. 54-57; DI FABIO 2011c, pp. 630-631.

nonostante le testimonianze documentarie, per porre sotto i riflettori l'operato di Leonardo Riccomanni, i cui modi sono riconoscibili nel linguaggio stilistico che caratterizza alcuni arredi scultorei presenti tra l'attuale sacrestia (presso il lato destro del coro, che un tempo accoglieva la cappella Grimaldi e i suoi marmi) e la biblioteca antica (sita all'ultimo livello del chiostro, in cui oggi sono murati diversi pezzi pertinenti all'antica cappella nobiliare). Il contratto del portale<sup>116</sup> della cappella Grimaldi, ancora oggi posto dove lo vollero Emanuele e Lionello, è invece estremamente significativo per determinare il ruolo da protagonista giocato dal Bissonese: dalla sua lettura la figura di Giovanni emerge, indubbiamente, come quella di capocantiere: come colui che svolge un ruolo nodale di coordinamento nella gestione dell'impresa di ristrutturazione per conto dei Grimaldi e che, nei suoi confronti, il Riccomanni è subordinato, come traspare dalle regole e dai termini che nel contratto vengono precisamente espressi. La mancanza di opere stilisticamente attribuibili a Giovanni viene così a giustificarsi: l'impegno da capo mastro (che, essendo in società con Domenico, probabilmente presta anche in altri cantieri coevi, dal palazzo Spinola dei marmi alla cappella del Battista) lo vede svolgere anche per l'allestimento degli ambienti di uno dei più importanti episodi di rinnovamento artistico cittadino della metà del secolo, un ruolo da regista d'impresa, non meno fondamentale di quello di esecutore, incaricato della gestione del cantiere. Il tono del contratto d'appalto segnala la preminenza di Giovanni nella gestione della realizzazione del portale, che il Riccomanni deve solo eseguire secondo precise regole da lui dettate, prima fra tutte l'impossibilità di condurre altri lavori sino al compimento di questo<sup>117</sup>. Difficile, perciò, credere che il Bissonese non avesse dato precise disposizioni anche a livello stilistico e progettuale: la somiglianza di impostazione tra questa realizzazione e i portali del centro antico genovese comunemente associabili a Giovanni non lascia dubbio circa un suo intervento diretto nel disegno dell'esemplare di Santa Maria di Castello. Negare questa paternità, privare Giovanni di questo primato, porta a ricalcare la retorica affabulatoria dell'Alizeri, il quale a partire da questo momento di collaborazione generalizza sistematicamente l'ingerenza del Riccomanni in ogni opera documentata di Giovanni da Bissonne<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 145-147 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 61-63, 250 doc. X

<sup>117</sup> Un intento che verrà poi disatteso, dal momento in cui nello stesso anno firma il contratto per la realizzazione della cappella di San Sebastiano alle Vigne, cfr. nota 33. Si veda inoltre le vicende del cantiere al paragrafo 1.4.4.

<sup>118</sup> L'erudito ottocentesco allude infatti a un intervento del Riccomanni anche per la targa illustrante San Giorgio del portale documentato di Giorgio Doria (1457), giudicando la cifra concordata nel contratto con Giovanni sufficiente solo all'esecuzione degli stipiti fogliati, effettiva opera del bissonese «i termini della convenzione mostr'anzi il lombardo architetto ed intagliator di fiorame che scultore di marmi storiati. Il perché non è vano il supporre che nel san Giorgio suddetto si giovasse del Riccomanno, e che da costui s'abbia a ripetere quella sembianza di stile toscano onde si improntano le singole parti del bassorilievo» cfr. ALIZERI 1870-80, IV, 1876, pp. 150-151. Addita poi un intervento del toscano anche per l'esecuzione del sacello fliscano in cattedrale, per cui tuttavia si esprime con riserva, non essendo così generosi i rogiti riguardanti il Riccomanno a queste altezze cronologiche (1465): «i socj d'opere si trovi a quei tempi non so

Secondo lui, lo scultore toscano, portavoce di uno stile aggiornato sulle novità fiorentine (e pertanto di una più coerente espressione di modernità) indicherebbe che «Leonardo non si spiccasse dai fianchi di Giovanni: tante son le sculture che tolte ad eseguire da costui, ritraggono le sembianze e la scuola del nuovo compagno. Colte una volta le impronte della costui maniera, non sarebbe difficile il raffrontarle su molti intagli che ci soffermano da luogo a luogo»<sup>119</sup>.

Dal momento in cui appare così complesso «discernere scuola da scuola, non che un maestro dall'altro»<sup>120</sup> anche per l'occhio addestrato di Alizeri, possiamo pensare che queste sinergie tra artisti fossero create non solo con fini economici, ma anche con l'intento di fabbricare un prodotto il più possibile omogeneo paradigmi di successo, quelli che, nel tempo, hanno finito con l'assumere l'etichetta di 'gaginiani': una sintesi in cui alla cappella del Battista, e quindi ai toscanismi di Domenico, si affiancavano i modi caronesi e, in generale, lombardi, altrettanto cari alla committenza di metà secolo.

Se i rapporti tra gli artefici, dettati dal mercato e dall'esigenza di rispondere a una domanda pressante, denotano un contesto imprenditoriale sviluppato e preparato a gestire le esigenze dei committenti, coordinato perlopiù da quei *magistri antelami* che già in passato, come si è evidenziato, amministravano imprenditorialmente la direzione delle commissioni cittadine, si può ipotizzare che la ricerca di continuità formale facesse parte degli obiettivi perseguiti da questa struttura produttiva, operante su vasta scala. Peculiarità di queste organizzazioni consortili sembra infatti risiedere nell'uniformità stilistica con cui si risponde alle richieste della committenza, come conferma la difficoltà nel distinguere le mani dei vari artefici che attendono alle varie realizzazioni. E, del resto, anche l'analisi delle formule contrattuali denota un modo di operare altrettanto uniforme e omologato: tramite queste, il committente avanza al *magister* l'esigenza di poter esibire un prodotto di qualità, che si garantisce con il ricorso all'imitazione di un modello di successo, chiedendo cioè, alla bottega dello scultore, che la propria cappella o il proprio portale assumano forme del tutto simili a quelle già impiegate per un altro nobile richiedente. In una situazione simile, dove anche nelle preoccupazioni dei mecenati sembra prevalere la volontà di conferire alle opere commissionate un determinato connotato formale, e cioè quello che risponde ai gusti e alla moda dell'aristocrazia genovese del secondo Quattrocento (impregnati di una cultura commista e internazionale e forse non scevri da un senso di ordine e decoro urbano) è evidentemente problematica la ricostruzione di personalità artistiche distinte, che probabilmente non dovevano essere più distinguibili dei prodotti da loro stessi attesi.

---

qual società di maniera, che spesso impedisce il discernere scuola da scuola non che un maestro dall'altro. Attribuirle a Leonardo parrebbe temerità, quando gli atti nol tengono in Genova sì lungamente, come parrà a quel che aggiungo per isdebitarmi di questo artefice fin dove m'aiutano le mie scoperte», cfr. ALIZERI 1870-80, IV, 1876, p. 159.

<sup>119</sup> *Ivi*, pp. 147-148.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

Lo spiccare di prodotti di qualità nella quantità di elementi scultorei superstiti, tra chiavi di volta e peducci, targhe e portali, è in realtà il frutto di un'osservazione accurata da parte dello storico dell'arte, che colloca sulla linea del tempo le forme e giudica come più o meno aggiornato l'un modo di operare piuttosto che un altro, la qualità formale, la tecnica e l'abilità nell'uso degli strumenti. Dalla lettura dei documenti la preoccupazione dell'oligarchia committente pare invece consistere soprattutto nel fregiare la propria casa con 'quel' particolare tipo di ornamento, cioè un prodotto ben preciso e ormai irrinunciabile per via della sua capacità di fondere stile e forma a un preciso contenuto semantico; un oggetto che, acquistabile su vasta scala e producibile in tempi brevi, incarnava e veicolava nell'immediato precisi messaggi politici.

È in questa particolare commistione, tutta genovese, tra il valore qualificante attribuito all'imitazione - nel senso appena specificato - e una organizzazione imprenditoriale del lavoro perfettamente coordinata al fine di creare una serie di prodotti bottega, di alto standard e funzionali alle esigenze autocelebrative dei committenti, che si devono rintracciare le cause determinanti quella 'serialità produttiva' che porterà all'elaborazione di una delle espressioni più autentiche della scultura genovese: i portali e i sovrapporta intagliati che ancora oggi popolano in larga misura il centro storico genovese<sup>121</sup>, elementi insieme scultorei e architettonici. Opere, queste, la cui presenza ancora oggi caratterizza le vie della Genova quattrocentesca, ma nessuna altra città in cui artefici di quelle provenienze pure lavorarono: furono, cioè, prodotti concepiti "per Genova".

Il termine stesso di *magister antelami* viene assumendo nuove sfumature di significato nel corso del XV secolo. Dall'antico valore toponomastico l'epiteto va sempre più configurandosi verso un'identificazione di mestiere, che in Genova trova applicazione privilegiata in un contesto unico. Qui, infatti, il monopolio assunto progressivamente delle maestranze lombarde determina, nel tempo, una sovrapposizione di significati: il singolo termine 'antelami' viene così ad assumere sia un valore professionalizzante (il costruttore lapicida), sia un'origine geografica precisa (la regione dei laghi). Gli studi più recenti focalizzano l'attenzione sulle discipline effettivamente svolte dagli artefici dei laghi, spostando il fulcro del problema sul tipo di competenze, prettamente scultoree o architettoniche, che essi esercitavano. Caso determinante per dirimere la questione è solitamente identificato nell'episodio di scissione professionale cinquecentesco per cui gli antelami vengono definiti *architectores*, artefici privi cioè di qualunque competenza scultorea, dalla nuova generazione, in cerca di affermazione personale, di *sculptores*<sup>122</sup>. Sebbene sia ormai riconosciuto come questa scissione implicasse forti motivazioni certamente ideali, ma soprattutto economiche, per le tensioni ricorrenti tra i *magistri* lombardi

---

<sup>121</sup> Si veda il paragrafo 4.1

<sup>122</sup> Cfr. POLEGGI 1966, pp. 53-68; TAGLIAFERRO 1987, pp. 256-260.

ormai naturalizzati genovesi<sup>123</sup>, e pertanto più inseriti nell'ambiente di lavoro, e i nuovi arrivati, che faticavano a trovare commesse nella organizzazione gerarchica corporativa, ne emerse rafforzata una visione storiografica per cui si volle conferire ai *magistri antelami* una marcata competenza costruttiva a scapito di quella scultorea, che starà alla radice della successiva separazione<sup>124</sup>. Viceversa, la storiografia ottocentesca aveva letto nella crescente specializzazione scultorea in atto nel XV secolo l'anima preponderante della maestranza.

Schierarsi nettamente a favore di una di queste due interpretazioni contrapposte è poco utile, in quanto non trova riscontro nella realtà dei fatti, visto che una serie di testimonianze documentali delinea una situazione elastica, mutevole, in divenire. Dalla fine degli anni quaranta del XV secolo si registra infatti nella terminologia contrattuale una dicitura più diversificata e fluida di prima, che vede integrare o sostituire il termine pluri-professionalizzante di *magister antelami* con ulteriori espressioni, a volte impiegate a precisare in virtù di quali specifiche competenze l'artefice è ingaggiato. La qualifica di *magister antelami* viene, da un lato, utilizzata per indicare un coinvolgimento progettuale e un impegno architettonico-costruttivo da parte dell'artefice, capace di tenere sotto controllo tutti gli aspetti da cui dipende il cantiere; dall'altro, assume un significato sociale, comparando spesso in appoggio alle firme dei testimoni, a segnalare un'attività lavorativa ben precisa, e dunque una precisa collocazione sociale<sup>125</sup>. Alla qualifica si vengono poi affiancando, o sovrapponendo, nuove e diversificate indicazioni (*sculptor*, *magister marmororum*, *laborator marmororum*, *intaliator marmororum*) che precisano il peculiare tipo di coinvolgimento del *magister* nel momento in cui si impegna alla realizzazione di partiture scolpite. Prima della scissione cinquecentesca tra Antelami e scultori è evidente come questi epiteti non andassero a sostituire lo statuto di maestro antelamo, quanto piuttosto a precisarlo.

Giovanni da Bissone appare come *magister antelami* nel contratto di progettazione per la cappella Fieschi in cattedrale, per la quale mise in opera anche i marmi, dai costoloni alla tomba pensile; è citato come *magister marmororum* quando detta, in qualità di capo cantiere, le condizioni per l'operato del Riccomanni a Santa Maria di Castello; e infine è definito con l'uno e l'altro termine, *magister antelami et intaliator marmororum*, nel momento in cui gli si chiede di lavorare per il portale di Giorgio Doria.

Lo stesso si può constatare per l'attività di Michele d'Aria, *magister antelami et sculptor marmorum*, quando progetta i lavori di riammodernamento della navata meridionale della cattedrale; ma

---

<sup>123</sup> Cfr. POLEGGI 1975, pp. 360-361.

<sup>124</sup> Cfr. BOATO 2005, pp.15-21, con bibliografia precedente.

<sup>125</sup> Lo stesso Gerolamo Viscardi, nei contratti sempre definito *sculptor marmorum*, *sculptor lapidum*, *magister marmorum* nella firma di un atto del 6 agosto 1511 in cui tre *scultores* stringono una collaborazione, testimonia come *mag. Ieronimo de Viscardo magistro antelami filio Paoli*, alla stessa stregua dell'altro testimone, che esercita la professione di tessitore di seta, con un termine che evidentemente rende subitaneamente chiaro il suo ruolo all'interno della società.

*marmorarius in Janua et sculptor lapidum* quando deve intagliare la tomba di un vescovo, o ancora *intaliator marmororum*, quando prende a bottega il giovane Giovanni Donato Malagrino.

Anche Giovanni Gagini vanta una serie di epiteti professionalizzanti di vario genere, ed è *magister antelami seu marmororum* quando riceve il saldo per le cappelle eseguite per il vescovo De Fornari<sup>126</sup>. Se tre dei più apprezzati scultori operanti nel XV secolo, ancora distanti dai “sentimenti di scissione” che dovettero invece caratterizzare la vita di un Pace Gagini - il quale, non a caso, non è mai ricordato dai rogiti come *magister antelami*<sup>127</sup> - non trovano difficoltà a praticare indistintamente tutte queste sfaccettature che componevano il magistero antelamico, appare del tutto accettabile ipotizzare che nel secondo Quattrocento le attività di scultore e *magister antelami* si sovrapponevano in un'unica corporazione, caratterizzata da un interesse totalizzante per quello che è il mercato della pietra, dominato da botteghe gestite con piglio imprenditoriale da capomastri capaci di organizzare ogni aspetto di produzione.

Se le radici di quel processo, che porterà alla scissione tra scultori e marmorari, si collocano in questo cinquantennio, si vuole qui evidenziare come gli usi terminologici quattrocenteschi non siano leggibili soltanto sotto l'ottica di un'embrionale emancipazione dell'arte scultorea da quella dei marmorari, giacché «troppo male discerneresti tra il maestro d'antelamo e lo statuario per qual vuoi secolo, dacchè non è quasi neruno cui non piacesse esser l'uno e l'altro»<sup>128</sup>. Il primo termine diventa infatti, nel corso del Quattrocento, un'etichetta professionale, indica un saper fare complesso, traduce una capacità imprenditoriale inimitabile, che per la vastità degli aspetti che può assumere viene nomenclata puntualmente in base alle responsabilità da svolgere. Sarà solo a partire dagli esordi del Cinquecento, quando il clima culturale, unito all'incapacità del sistema di far fronte ai bisogni della nuova manodopera forestiera, imporrà una divisione di competenze che si vedrà emergere trionfanti gli *sculptores*, assegnando al termine *magister antelami* una nuova, a tratti dispregiativa, accezione meccanica.

È interessante a questo proposito citare infine il documento in cui Domenico Gagini viene definito dalla penna del notaio *laborator marmororum*, ma solo dopo aver cassato la precedente scritta *magister antelami*<sup>129</sup>. Si è già evidenziato come la partenza di Domenico, uomo impregnato di cultura fiorentina, sia sintomo di una condizione artistica fuori dalla norma: alle precedenti motivazioni si ritiene interessante aggiungere come un ambiente corporativo quale quello

---

<sup>126</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 180 nota 1; CERVETTO 1903, p. 255, doc. XVII (11 marzo 1491).

<sup>127</sup> Firmatario della supplica indirizzata ai Padri del Comune del 6 dicembre 1520 (ASG, *Notai antichi*, 1528, n. 5; edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 351-353 nota 1). Questo artefice non a caso era perfettamente cosciente dei contesti lavorativi al di fuori delle maglie della corporazione antelamica genovese, come dimostrano le collaborazioni svolte da Pace per la Certosa di Pavia, per il cardinale Giorgio d'Amboise o per il mercato spagnolo.

<sup>128</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 86.

<sup>129</sup> Cfr. TAGLIAFERRO 1987, pp. 256-257.



genovese, che esigea dal *magister* un impegno tanto totalizzante, non potesse soddisfare le aspettative di un artista di stampo rinascimentale, il quale, sentendo troppo strette le maglie di una capillare organizzazione imprenditoriale, preferisce lasciare una città in cui non gli mancano certo le commesse alla ricerca di dell'affermazione personale, che consegue solo quando diviene libero di operare al di fuori delle rigide norme della corporazione<sup>130</sup>.

La figura dell'antelami quattrocentesco, come lo è quella di Giovanni da Bissone o di Michele d'Aria, si pone dunque in continuità con i suoi predecessori di inizio secolo, in un clima avvicicabile all'attività dei campionesi del Trecento, non esclusivamente costruttori né esclusivamente intagliatori, ma insieme architetti, lapicidi e imprenditori, di cui questi artefici costituiscono gli ultimi, abilissimi, eredi. Essi consegnano intatto ai posteri l'insieme di quelle competenze di corporazione professionale da cui solo in seguito sarà possibile isolare il fare scultura, nel tentativo di conseguire un maggiore riconoscimento sociale.

### 1.3 Scultura a Genova o scultura genovese?

Il quesito, affrontato dallo studioso di scultura che si appresti a indagare il campo genovese, nel XII come nel XVII secolo, esprime in maniera efficace la difficoltà che si incontra nel dover definire l'arte dello scalpello nel particolare contesto produttivo di una città che si è sempre posta non tanto come centro produttore di nuovi modelli, quanto come centro "relais", di incontro, scambio, ricezione, rielaborazione e trasmissione di forme allogene. Si è visto come, sostanzialmente, l'occasione di guadagnare, sia sfruttando i collegamenti portuali per il commercio di materiali lapidei, più o meno lavorati, sia rispondendo alle necessità di edilizia pubblica e privata per l'aggiornamento del tessuto urbano, costituissero la ragione più comune nel muovere i migranti dalle terre intelvesi verso la città. D'altronde, già gli statuti del 1439 tratteggiano un quadro, comprovato dagli elenchi di antelami pervenuti per gli anni a seguire e dalla tradizione storica<sup>131</sup>, in cui i *magistri* intelvesi sono presenti in numero maggioritario rispetto alle personalità locali. Si tratta di un dato rilevante, che consente una riflessione già avanzata anche per altri periodi della storia della scultura in città<sup>132</sup>, su quanto sia rispondente

---

<sup>130</sup> Queste riflessioni si collegano a quelle di carattere contestuale, svolte nel paragrafo precedente. Sul percorso di Domenico, sulla formazione e l'attività genovese si rimanda al paragrafo 1.4.2 *Domenico Gagini*.

<sup>131</sup> Elenchi di antelami, che segnalano la predominanza nella corporazione di maestranze lombarde si registrano nel 29 giugno 1475 (ASG, *Notai antichi*, 1023, s.n.; edito in TAGLIAFERRO 1987, pp. 259-260; DECRI 1996, pp. 420-421), nel 29 giugno 1475 (ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 589; pubblicato in TAGLIAFERRO 1987, p. 259), nel 26 ottobre 1486 (ASCG, *Padri del Comune*, 6, s.n.; pubblicato in POLEGGI 1966, pp. 66-67, n. I), nel 18 dicembre 1499 (ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 580, edito in DECRI 1996, p. 421), e nel 1 luglio 1506 (ASCG, *Padri del Comune*, 8, n. 71, trascritto parzialmente in DECRI 1996, pp. 422-423, doc. 3).

<sup>132</sup> Lo stesso problema si pone Clario Di Fabio nel giudizio sulla scultura del secondo Trecento, riguardo la relazione tra maestranze pisane e campionesi, e gli scultori locali, che praticano ormai una produzione dai valori propri e originali nella ricezione delle due culture, frutto di «una congiuntura storica che nelle sue componenti non può che definirsi genovese», cfr. DI FABIO 2004b, p. 29.

alla realtà dei fatti etichettare ciò che si realizza in Genova come prodotto “genovese” piuttosto che “lombardo”, dal momento in cui questi maestri, lombardi d’anagrafe, intrattenevano contratti matrimoniali con donne liguri<sup>133</sup>, ed erano considerati non di rado cittadini genovesi, pur mantenendo stretti i rapporti con la terra natia, come si è visto. Lo stesso capitolo del *De consulibus elligendis* del 1439 ci informa che tra i *magistri* eleggibili «si intendano genovesi non solo quelli che traggono origine da Genova e distretto ma anche quelli che siano stati in città per dieci anni continuativamente con moglie e famiglia e che abbiano pagato le tasse del comune di Genova, nonostante traggano origine fuori distretto»<sup>134</sup>. Una questione che comparirà in tutta la sua problematicità anche negli statuti dei secoli successivi<sup>135</sup>, e che trova riscontri in altri contesti pressappoco coevi, in cui nuclei di cultura lombarda, allogeni, si impongono in maniera preminente sul mercato locale, come dimostra ad esempio la situazione di Venezia<sup>136</sup>.

Il problema della scultura “a Genova” o “genovese” non è solo una questione terminologica e culturale, riproponendosi anche sul versante stilistico, e più in generale sul piano metodologico, e richiede di essere sottolineato per non cedere a facili schematismi, incapaci di distinguere cosa sia scolpito alla maniera intelviense da cosa lo sia alla maniera genovese. Sono infatti proprio maestri lombardi a codificare attraverso un linguaggio tipicamente proprio e differenziato – che accoglie e declina suggestioni nordiche, quanto fiorentine, venete e lombarde – i caratteri distintivi di produzioni che risultano essere tipicamente genovesi, per spirito e significato. Ne sono esempio più emblematico i già citati portali marmorei con targhe narrative scolpite, tra le opere più perfette dei lapicidi lombardi attivi a Genova, che però assumono solo in città e nei domini annessi alla Repubblica quelle peculiari valenze civiche e stilistiche tipicamente locali, incarnando un messaggio, in questo caso politico e sociale, attraverso un linguaggio formale che è manifesto dei valori visivi e dei gusti di una cultura artistica cittadina, non definibile altro che genovese.

---

<sup>133</sup> È il caso di Domenico Gagini, che sposa Soprana Savignone, cfr. TAGLIAFERRO 1987, pp. 256-257.

<sup>134</sup> Cfr. DECRI 1996, p. 411.

<sup>135</sup> Come evidenziato da Poleggi, la stessa disputa cinquecentesca nasceva con tutta probabilità per tentare di arginare il monopolio che i *magistri* più anziani, ormai naturalizzati, detenevano, imponendo gerarchicamente alle nuove generazioni giunte in città di lavorare a determinati cantieri e di assolvere a particolari compiti limitandone, fastidiosamente, la libertà d’azione. Cfr. nota 2.

<sup>136</sup> Per la scultura a Venezia nel primo Quattrocento, si consultino i volumi compendiari di Wolfgang Wolters (1976), e Anne Markham Schulz (2017). Con attenzione alle problematiche legate all’integrazione di presenze lombarde sul territorio, si vedano: ANTONIUTTI 2007, pp. 27-46; DAMIANI CABRINI 2008, pp. 64-71. Sulla questione si veda anche il capitolo 1.4.1.

#### 1.4 Appunti per un profilo della storia della scultura a Genova nel Quattrocento (1440-1520)

Precisate le direttrici socio-culturali su cui si fonda e da cui non può prescindere la storia della scultura genovese del Quattrocento, si passa ora a sintetizzare l'operato di alcuni dei principali artefici attivi nel corso del secolo, al fine di creare una cornice appropriata all'approfondimento della personalità di Giovanni da Bissone, cui i capitoli successivi saranno dedicati.

L'*excursus* tra i "lavoratori del marmo" operanti in Genova nel XV secolo ha inizio con i Maestri caronesi, maestranza girovaga ed eterogenea i cui legami con il Bissonese risultano più intensi di quanto fino ad ora non sia stato evidenziato dalla critica.

Un secondo gruppo di artefici analizzati dimostra con la propria multiforme attività di meritare un posto di rilievo nella storia delle vicende artistiche genovesi di metà secolo: si tratta della famiglia dei Gagini da Bissone, destinata a monopolizzare la scena locale a partire dall'indiscusso protagonismo di Domenico, al più disciplinato lavoro condotto dal nipote Elia, sino all'attività di Giovanni (omonimo del nostro) e Matteo, la cui grandezza giace tra le carte del notarile genovese, dove la memoria dei monumenti che progettaronο è tramandata dalla parola scritta. Capire la portata dell'attività di questi artefici, contemporanei di Giovanni da Bissone, costituisce premessa fondamentale alle considerazioni sui contatti capaci di determinare lo sviluppo del suo stile scultoreo. La produzione di Pace Gagini sarà l'ultimo capitolo qui considerato per analizzare la "vicenda bissonese": un'indagine che permette di riconoscere in lui una figura di transizione, predisposta a incarnare a tutti gli effetti un ruolo nuovo, quello dello *sculptor*, e a intendere il fare scultoreo in modo rinnovato.

Tra gli altri lombardi, si tratterà dell'interessante attività dei fratelli D'Aria, che, riuniti in società per fronteggiare l'alto numero di commesse, si trovarono spesso relazionati a un altro artefice, Gerolamo Viscardi, il cui linguaggio fu assai apprezzato presso la corte francese.

Travalicando i confini cronologici della vita di Giovanni, è possibile in tal modo rintracciare nell'attività di questi artefici l'eredità della scuola giovannea, presupposto di alcune delle più suggestive creazioni dell'ultimo quarto del secolo, per cui spesso si è spesa l'etichetta di "gaginiane" per tentare di individuarne i retaggi formali.

Una breve parentesi, infine, dovrà essere dedicata a Leonardo Riccomanni, portavoce di quelle novità prettamente toscane che spianarono la strada a linguaggi diversamente intonati e aggiornati: dapprima quelli dei soci fiorentini Donato Benti e Benedetto da Rovezzano, e poi di scultori già affermati altrove, quali Matteo Civitali e Andrea Sansovino, accorsi tra lo scadere del secolo e l'inizio del successivo a completare il grandioso decoro scultoreo previsto per la cappella del Battista.

### 1.4.1 I Maestri caronesi. La bottega di Filippo Solari e Andrea da Carona

Nel 1442 il condottiero genovese Francesco Spinola<sup>137</sup> perse la vita nel finalese e, qualche tempo dopo, le sue spoglie, riposte all'interno di un sarcofago tardoantico, trovarono riposo presso un monumento sepolcrale a parete<sup>138</sup>, dalle forme insolite per gli usi funerari locali: ne era protagonista un cavaliere in armatura, montato a cavallo, in posa con fare trionfante, fiero; sullo sfondo, l'articolato panneggio di un padiglione da accampamento, i cui lembi, scostati da due figure angeliche, permettevano la piena visibilità del condottiero (FIG. 3). Allestito con tutta probabilità non troppo lontano cronologicamente dalla morte dello Spinola, e collocato originariamente presso l'area absidale della chiesa di San Domenico, dove restò sino alla demolizione del complesso conventuale<sup>139</sup>, il monumento, dopo diverse vicende attributive<sup>140</sup>, è stato definitivamente ricondotto, con efficaci confronti formali, alla bottega di Filippo Solari e

---

<sup>137</sup> Sul monumento e la figura del condottiero, che tocca l'apice della carriera per le vittorie, sebbene effimere, riscosse nel 1435 contro Alfonso il Magnanimo e Filippo Maria Visconti, si veda il recentissimo studio monografico promosso dal Museo di Palazzo Spinola di Pellicceria, dove il monumento stesso è ad oggi conservato cfr. *I monumenti Spinola*, 2018.

<sup>138</sup> Ciò che resta del complesso sepolcrale è oggi custodito tra l'atrio di Palazzo Spinola di Pellicceria, che accoglie dal 1867 la scultura del condottiero e l'iscrizione celebrativa, e il Museo di Sant'Agostino, presso il quale si conserva dal 1935 il sarcofago romano del II secolo raffigurante il corteo di Dioniso (FIG. 4; inv. MSA 191), che la tradizione vuole fosse stato ricevuto in dono al condottiero dagli abitanti di Gaeta, da lui vittoriosamente difesi dalle ingerenze aragonesi nel 1435. Non è verificabile la vicenda narrata posteriormente e in toni encomiastici da Oberto Foglietta (1577), per cui i gaetani, alla morte dello Spinola, avrebbero inviato in segno di omaggio al condottiero il manufatto: dal momento che nel 1442 i gaetani erano ormai sotto l'orbita aragonese, la donazione, su cui peraltro tacciono le fonti coeve, a un oppositore del regime dominante sembra, ad oggi, ipotesi poco praticabile, lasciando ipotizzare una più probabile acquisizione del pezzo da parte del condottiero stesso in un momento prossimo all'impresa del 1435.

<sup>139</sup> Originariamente collocato nell'area absidale, il sepolcro venne spostato nel 1593, a seguito delle disposizioni dettate dal visitatore apostolico monsignor Francesco Bossi (1582), ordinanti la rimozione delle tombe poste intorno all'altare maggiore. Il monumento veniva così smembrato, e collocato, per la porzione con il condottiero a cavallo, sempre in prossimità della cappella absidale, all'ingresso di un sacello di famiglia in asse con la navata destra. È sempre qui che lo si trova alloggiato nel 1825, quando un acquarello di Luigi Garibbo lo immortalava, murato a una certa altezza, durante lo smantellamento della chiesa domenicana, poco prima del passaggio al Palazzo Spinola di Pellicceria, oggi Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. A seguito della visita apostolica il sarcofago pagano, con il suo carattere profano, non dovette trovare più posto presso gli spazi sacri della chiesa e, dopo essere stato utilizzato come lavabo in sacrestia, venne sistemato da Francesco Maria Spinola nella scala del proprio palazzo in via Luccoli, per poi venire acquisito, dopo alterne vicende, nel 1867 dal Comune di Genova (cfr. I. M. Botto in *Museo di Sant'Agostino* s.d., pp. 34-35). Sulle vicende storiche della chiesa di San Domenico e dello smembramento subito dal monumento: PIASTRA 1970, 40-48; ALGERI in *Palazzo Spinola* 1990, pp. 43-46; GALLI 2018a, pp. 69-71: in particolare p. 86 nota 8.

<sup>140</sup> Ad avvicinare l'opera allo stesso maestro della tomba del cardinal Branda Castiglioni a Castiglione Olona fu l'occhio attento di Pietro Toesca (1908, pp. 173-180), il quale tuttavia, pubblicando l'agnizione in un opuscolo nuziale di poche pagine, non fornì un contributo adeguato a trarre fuori dall'ombra le figure dei due artefici lombardi. Notando nessi tra il fare dello scultore del monumento Spinola e quello di Giovanni da Bissone, che tuttavia Toesca non identifica nello stesso artefice, optando piuttosto in direzione dello stile di Michele d'Aria, lo storico apre la strada all'attribuzione del manufatto avanzata da Laura Tagliaferro (1986, pp. 782-787), proprio verso quest'ultimo artefice intelviense. Parimenti concorde si era espresso in precedenza Suida (1906, p. 61), mentre Alizeri (1870-1880, IV, 1876, p. 148), seguito da Cervetto (1903, p. 63) lo riferiscono a Giovanni da Bissone o Leonardo Riccomanni. Sull'attribuzione ai due Maestri caronesi si esprimono senza riserve Carol Pulin (1986, p. 296), Giancarlo Gentilini (1997, p. 70) e, in ultimo, Aldo Galli (2018, pp. 77-99).

Andrea da Carona, due artefici attivi in diversi cantieri del nord Italia nel corso del XV secolo, il cui catalogo è andato via via definendosi nel corso degli ultimi trent'anni di studi<sup>141</sup>.

L'allestimento scenico stesso della tomba richiama da vicino tipologie di area veneta, come il *Monumento sepolcrale di Cortesia Serego* (1429), nella chiesa di Sant'Anastasia a Verona<sup>142</sup> (FIG. 5), o diretti precedenti veneziani, come la *Tomba di Tommaso Mocenigo* (Santi Giovanni e Paolo 1424-29)<sup>143</sup> e il *Sepolcro di Paolo Savelli* (Santa Maria dei Frari, 1405)<sup>144</sup> (FIG. 6), dai quali si ricalcano precisi elementi compositivi: da un lato il tendaggio aperto dai due angeli reggi-cortina e dall'altro la figura del condottiero a cavallo, che, nel caso veneziano, è però intagliata in legno, forse per non gravare sulle fondamenta del muro con un peso eccessivo.

Si tratta di parallelismi che confortano l'attribuzione del cenotafio equestre ai due Caronesi, che proprio in area veneta lasciarono diverse tracce della propria multiforme attività. Il *corpus* dei due maestri annovera, infatti, svariati manufatti scultorei disseminati tra alcuni centri del nord Italia, dalla Lombardia al Veneto, da Ferrara a Genova, e fa perno su quella che a lungo costituì la loro unica opera documentata<sup>145</sup>: il monumento a Giovanni Borromeo, realizzato negli anni Quaranta del Quattrocento per volere di Vitaliano di Giacomo Vitaliani (1387 o 1391–1449), suo nipote adottivo, e dal 1843 ubicato nel Palazzo di famiglia all'Isola Bella, sul Lago Maggiore, dove giunse solo dopo una serie di vicende sfortunate<sup>146</sup>. Tra i documenti di

---

<sup>141</sup> Per la principale bibliografia sugli scultori caronesi: TOESCA 1908, pp. 173-180; WOLTERS 1976, I, pp. 107-111; 257 nota 198; 285-286 nota 243; PULIN 1986; STAMP 1992, pp. 80-109; DALLA 1993, pp. 57-74; GATTI PERER 1993, pp. 77-102; GENTILINI 1997, pp. 47-82; MARKHAM SCHULZ 1997, pp. 836-848; GALLI 1997; DAMIANI CABRINI 2008, pp. 64-65, 69-70 nota 4; FRANCO 2004; CAVAZZINI, GALLI 2007, pp. 7-88; GALLI 2009, pp. 55-73; MARKHAM SCHULZ 2017, I, pp. 103-116; FIORIO 2013, II, pp. 400-404; A. GALLI in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* 2015, p. 226 n. III.9; GALLI 2018a, pp. 77-99; GALLI 2018b, pp. 5-17; FALCONE 2018, pp. 83-115; SPIRITI 2018.

<sup>142</sup> Sul monumento a Cortesia Serego, opera di Pietro Lamberti arricchita nel 1432 dagli affreschi di Giovanni Giambono: FRANCO 1998; BEUING 2010, pp. 93-94; AUGUSTI 2013, pp. 93-102. Aldo Galli (2018a, p. 79) aggiunge ai confronti anche il monumento a Spinetta Malaspina, già in San Giovanni in Sacco a Verona e oggi al Victoria and Albert Museum (POPE-HENNESSY 1964, I, cat. 392, pp. 366-269).

<sup>143</sup> Il monumento si trova nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia ed è opera di Pietro Lamberti e Giovanni di Martino, come attesta l'iscrizione: «PETRUS MAGISTRI NICOLAI DE FLORENCIA ET JOVANNES MARTINI DE FESULIS INCISERUNT HOC OPUS 1423». La tomba è stata spesso avvicinata dalla critica a quella pressappoco coeva dell'antipapa Giovanni XXIII, sita nel Battistero di Firenze ed eseguita da Donatello e Michelozzo, cfr. GOLDNER 1974, pp. 187-192; WOLTERS 1976, I, pp. 80-81; 238-239 cat. 171 (con bibliografia precedente). Per approfondimenti bibliografici su Pietro Lamberti vedi *Infra*, nota 163.

<sup>144</sup> Sul monumento Savelli, attribuito a Jacopo della Quercia, ma più probabilmente opera di un maestro toscano attivo a Venezia a inizio secolo, e sulla particolarità dell'effigie lignea del condottiero a cavallo cfr. VALENTINER 1953, pp. 181-292; WOLTERS 1976, I, pp. 76; 229-230, cat. 155; AUGUSTI RUGGERI 1994.

<sup>145</sup> Oltre ai documenti di pagamento per il monumento Borromeo, si è recentemente individuata la presenza dei due scultori capi bottega nel rogito commentato e pubblicato parzialmente da Alfonso Assini e Valentina Ruzzin nel 2009 (pp. 287-96; 349-350) e inerente la commissione di un maestoso tabernacolo eucaristico per la custodia del Santissimo Sacramento, su cui si veda da ultimo il contributo di Maria Falcone (2018, pp. 83-115).

<sup>146</sup> Dal primario luogo di origine in cui trovò collocazione, una cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco Grande a Milano, arricchita da affreschi fatti realizzare da Vitaliano stesso, andata distrutta alla fine del Seicento da un terremoto, il monumento, smantellato, subì diversi trasferimenti tra le proprietà di famiglia, prima del definitivo rimontaggio ottocentesco presso villa Borromeo sull'Isola Bella. Su queste vicende, cfr. NATALE 1997, pp. 9-18. Gentilini (1997, pp. 61-66) ipotizza, coadiuvato da fonti storiche, che una prima

pagamento della famiglia Borromeo, i libri mastri che rendicontano i profitti commerciali, le spese domestiche e quelle riguardanti l'amministrazione del patrimonio familiare, si conserva traccia del versamento di certe somme ad "Andrea e Filippo da Charona", databili tra il 1445 e il 1446. Pare lecito ipotizzare, pertanto, che a questa data i lavori fossero già stati avviati, supponendo databile intorno al 1444 l'impegno stipulato dal committente con i due scultori<sup>147</sup>, destinato a concludersi intorno al 1447, quando Vitaliano, a seguito del volgere a suo sfavore della situazione politica milanese, dovette allontanarsi dalla città<sup>148</sup>. A questa data la bottega aveva eseguito la parte inferiore del monumento, composta da una loggetta praticabile riccamente orchestrata con figure ed elementi architettonici volti a sostenere la cassa del sarcofago, che fu completato nelle specchiature a rilievo e nella parte terminale soltanto nei decenni successivi. Per la cassa i due caronesi progettaron sei pilastri composti, articolati in più elementi scultorei: alla base sei piedistalli leonini, sormontati da alti plinti, figurati sulle varie facce e pensati per innalzare le tornite figure di sei eleganti guerrieri. Poste a raccordo tra le strutture di sostegno e la cassa sono arcate profilate da archetti pensili traforati, ornate negli angusti spazi di risulta da vivacissime figure, che si adattano smalzatamente alle superfici irregolari a disposizione. Il padiglione della loggia è infine decorato, nelle volte delle due campate, da una fitta serie di cori angelici (FIGG. 58-65). Si tratta di un vero e proprio repertorio di modelli figurativi, l'unico documentato utile per riscontrare l'attività dei due Caronesi, che è stato più volte utile per raggruppare all'interno di un *corpus* testimonianze che, seppur lontane

---

destinazione valida per il monumento sia da identificare con l'antica basilica di Santa Maria Podone, antistante il palazzo di famiglia Borromeo in cui Vitaliano risiedeva, nello stesso quartiere dove peraltro risulta alloggiare nel 1446 Filippo Solari, forse per agevolare la lavorazione dei marmi del sepolcro proprio ad essa destinato. Lo stesso Vitaliano aveva infatti promosso tra il 1440 e il 1444 il rinnovamento della basilica, fondandovi una cappella di famiglia dotata di preziosi arredi liturgici, con l'intento forse di farne il proprio mausoleo. Inoltre effettivamente secondo alcune fonti storiche proprio qui il Borromeo venne sepolto per essere solo in un secondo tempo, probabilmente a seguito delle lunghe vicende inerenti il completamento del monumento lasciato incompleto, trasferito in San Francesco il Grande.

<sup>147</sup> I documenti furono resi editi per la prima volta da Gerolamo Biscaro (1914, pp. 71-108), e in seguito, rivisti da Stefania Buganza (2008, pp. 45-49; 325-340). Prima del ritrovamento dei nomi dei due artefici all'interno dei documenti Borromeo, e in parte anche subito dopo la pubblicazione del Biscaro, gli studiosi di scultura quattrocentesca riferirono l'opera ai modi dell'Amedeo, di Matteo Raverti, di Antonio Bregno, oscillando tra l'ambito veneziano e quello milanese. Per approfondimenti circa le vicende attributive del monumento si veda la sintesi redatta da Giancarlo Gentilini (1997, pp. 66-69).

<sup>148</sup> L'esecuzione del monumento fu discontinua e subì diverse interruzioni, dovute alle sorti sfavorevoli che incontrò Vitaliano a seguito della caduta di Filippo Maria Visconti, presso la corte del quale, grazie allo zio adottivo Giovanni, il più giovane Borromeo aveva trovato fortuna politica ed economica. Dal 1447, con l'accrescere del potere del partito guelfo, Vitaliano visse anni turbolenti che lo costrinsero a ritirarsi ad Arona, dove morì un paio di anni dopo, lasciando il monumento incompleto (sulle vicende di Vitaliano Borromeo cfr. CHITTOLINI 1971, pp. 72-75; sulla situazione politico-economica del Ducato di Milano al tempo di Filippo Maria: SOLDI RONDININI 1990). A terminare l'opera accorreranno poi Giovanni Antonio Piatti e i membri della sua bottega, per volere del nipote di Vitaliano, Giovanni detto il "Giusto" (1439-1495). Il monumento verrà montato a San Francesco Grande nel 1478, dove rimase in opera fino al 1688. Sulla storia e la vicenda critica del monumento cfr: GENTILINI 1997, pp. 47-82; GALLI 2014, pp. 194-195. Sull'intervento del Piatti, inerente i sei rilievi con *Storie di Cristo* del sarcofago e una parte dei *Profeti* che li intervallano, e sulle vicende attributive del *gisant* e della parte apicale cfr. DAMIANI CABRINI 1997, pp. 259-276; TANZI 1997, pp. 251-258.

geograficamente tra loro, si dimostravano assai vicine per qualità e foggia a quelle del monumento.

Un tentativo di discernere le varie mani degli artefici che lavorarono al mausoleo è stato fatto da Giancarlo Gentilini, il quale vi individua almeno quattro maestri principali, identificati con Filippo Solari e Andrea da Carona, citati nei documenti, il cosiddetto Maestro dell'Altare dei Mascoli, di cui a breve si dirà, e un suo, meno spigliato, collaboratore<sup>149</sup>.

Il monumento Borromeo costituisce tuttavia solo l'apice della carriera della prolifica bottega, che dovette essere creata intorno alla metà degli anni Venti del XV secolo, tra la Lombardia e Venezia. Incrociando alcune testimonianze documentarie inerenti i Solari con quelle fornite dai libri contabili di famiglia è possibile infatti individuare in Filippo Solari un *affinis*, ossia un parente<sup>150</sup>, di quegli stessi maestri costruttori che dal 1421 erano operativi nella riedificazione del borgo di Castiglione Olona, in Lombardia, un cantiere che si protrarrà nel tempo per almeno un ventennio. La riorganizzazione del tessuto urbano del borgo<sup>151</sup>, vero e proprio modello di città ideale<sup>152</sup>, prevedeva la costruzione di diversi edifici, destinati ad uso civile e religioso, tra cui la Collegiata (1421-1428), il Palazzo del cardinale (I fase 1423-1431; II fase 1435-1443), la Chiesa di Villa (1435-1444), ma anche la realizzazione di tutti gli arredi scultorei necessari al loro

---

<sup>149</sup> Tra questi maestri, Andrea e Filippo si individuano nelle due personalità che sembrano dividersi equamente il lavoro, dai piedistalli alla base del sarcofago, fatta eccezione, seppur curiosamente - in quanto tra gli elementi principali dell'iconografia del monumento - per le figure dei guerrieri, incarnando di fatto quel ruolo di coordinatori dell'opera tramandato dai documenti. Oltre a questi emergono gli stili di un altro paio di "compagni", cui spetterebbe la realizzazione di almeno quattro armigeri: distintosi per eleganza decorativa e delicatezza fisionomica, si riconosce nel fare fluido di uno dei due il Maestro dell'Altare dei Mascoli, nome di comodo con cui si identifica l'autore di diverse opere affini per complessità e sensibilità, che da diversi anni gli studi associano con l'operosa bottega lombarda, di cui sarebbe validissimo esponente, se non il capo bottega vero e proprio (vedi *Infra* nel testo). Sull'assegnazione proposta da Gentilini, dei vari elementi del monumento Borromeo cfr. GENTILINI 1997, pp. 75-76. Sull'argomento anche PULIN (1984, p. 286).

<sup>150</sup> L'identificazione è resa possibile dall'esistenza di alcuni atti notarili che, stilati tra il 1438 e il 1460, permettono di ricostruire la vicenda familiare di Filippo Solari. È grazie a questi che si identifica il padre, Baldassare, e si ricostruiscono i legami di sangue con i fratelli, Donato (1438) e Alione (1438, 1442), con i quali lo scultore divide il possesso di alcuni territori nel caronese. A questi si aggiunge quel Martino de Solaro il quale, ricordato tra i pagamenti Borromeo, risulta anch'esso proprietario di un terreno adiacente a quelli dei probabili fratelli (1442). In questi atti emerge poi il legame tra Filippo e Pietro di Marco Solari (1446), fratello a sua volta di Giovanni e Alberto, e tutti e tre proprietari di terre prossime a quelle di Filippo e fratelli (1442). È il 1421 quando a Castiglione Olona prendono avvio i lavori per la costruzione della Collegiata intitolata ai Santi Stefano e Lorenzo, che si protrarranno sino al 1452, dietro direzione proprio dei maestri Alberto, Giovanni e Pietro Solari "inzierii e magistri a muro" figli di Marco da Carona, che aveva lavorato al Duomo di Milano a fine Trecento. Chiari appaiono dunque i nessi esistenti tra stile degli artefici della Tomba Borromeo e quelli del borgo lombardo. Sulla questione cfr. GENTILINI 1997, p. 61; GALLI 2009, p. 83 nota 1; per i documenti: BISCARO 1914, pp. 107-108; SIRONI 1992, pp. 65-69.

<sup>151</sup> Fonte primaria per la datazione delle opere del borgo è la testimonianza del vescovo di Pavia, Francesco Pizolpasso, il quale ospite del cardinal Branda sul finire del 1431, in una missiva indirizzata al cardinale Giovanni Cervantes datata 5 gennaio 1432, descrive ciò che aveva potuto ammirare durante il soggiorno presso il borgo. Durante il soggiorno del vescovo ad esempio le pareti della chiesa della collegiata, del battistero e della cappella di San Martino del palazzo cardinalizio sono ancora in attesa di decorazione pittorica, eseguita da Masolino da Panicale, Paolo Schiavo e il Vecchietta entro il 1435. La lettera è pubblicata in FOFFANO 1960, pp. 153-187.

<sup>152</sup> Su questi aspetti si veda il recente contributo di SPIRITI 2018.

ornamento, dalla lunetta scolpita della Collegiata alle sue ancone d'altare, dal fonte battesimale al monumento funebre di Branda Castiglioni, il committente dell'impresa, dai peducci del palazzo cardinalizio alle figure sovradimensionate che ornano la facciata della chiesa<sup>153</sup>.

I primi scultori approdati nel borgo a vestire l'etichetta dei Maestri caronesi furono coloro che nel 1428 firmarono la lunetta del portale di facciata della Collegiata, raffigurante una sacra conversazione tra la *Vergine col Bambino e i santi Lorenzo, Clemente, Ambrogio, Stefano e il cardinale in preghiera* (FIG. 22). Secondo Aldo Galli, i nuovi artefici si andavano così a sostituire allo scultore protagonista della prima fase del cantiere lombardo, identificato con il nome convenzionale di 'Maestro di Gornate'<sup>154</sup>, che fino a quel momento si era distinto per l'apparato scultoreo delle lunette dei portali laterali e per le chiavi di volta.

Il forte plasticismo e il senso del chiaroscuro che accarezza le superfici morbide dei volti e dei panneggi delle figure della lunetta furono preferiti dalla committenza al fiorito linguaggio tardogotico del primo maestro, determinando l'ingaggio dell'*équipe* caronese per tutte le imprese scultoree rimaste da compiere presso il borgo<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> Oltre ai nessi documentari, i primi studiosi a notare le affinità tra l'arredo scultoreo di Castiglione Olona e le figure della tomba Borromeo furono Alfred Gotthold Meyer (1879-1900, I, pp. 75-77; II, pp. 163-166), che già prima della pubblicazione di Biscaro proponeva cautela per il nome di Matteo Raverti, sino ad ora associato al sepolcro milanese; Costantino Baroni, che ritrova in questi artefici gli autori di una "pagina di poesia" dell'arte lombarda (1955b, pp. 739-758); Wolfgang Wolters (1976, pp. 236, 285-286), che recupera e da corpo alle relazioni precedentemente avanzate dai suoi colleghi, pur senza avanzare il nome dei due caronesi, identificandone l'autore in uno scultore dalla non meglio precisata origine toscana, formatasi sulle opere di Lorenzo Ghiberti, associabile con il così detto Maestro dell'Altare della Cappella dei Mascoli, e un lombardo di formazione veneta, intuendo la presenza di una bottega, su cui cfr. *Infra*. Il contributo più esaustivo in termini di paragone stilistico e ricognizione sistematica tra i due nuclei di sculture lombarde sarà in definitiva svolto da Carol Pulin (1984, pp. 236-239, 296), nella tesi dottorale discussa in Texas nel 1984 e dedicata al patrimonio scultoreo di Castiglione Olona. Per un resoconto storico artistico sui lavori condotti nel borgo, si vedano inoltre i diversi contributi di SALMI 1931; STEMPEL 1992, pp. 81-109; GATTI PERER 1993, p. 83; GENTILINI 1997 pp. 69-78; e i contributi contenuti nella raccolta a cura di Alberto Bertoni, *Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto* (2009).

<sup>154</sup> Per il Maestro di Gornate, che prende il nome da un borgo poco distante, Gornate Olona, in cui si riconoscono elementi della sua prosa artistica in una *Madonna col bambino*, dal 1926 esposta al Museo del Castello Sforzesco di Milano (inv. 0200), si vedano i contributi di PULIN 1984, pp. 208-209; CAVAZZINI 2004, pp. 104-106; GALLI 2009, pp. 55-56; M.T. FIORIO, *Maestro di Gornate*, in *Museo di Arte Antica* 2013, pp. 105-106.

<sup>155</sup> Gli arredi del borgo su cui la critica ha concentrato l'attenzione sono così elencabili: gli altari della Pieve, in pietra dipinta, un trittico raffigurante la *Madonna tra i santi Stefano e Lorenzo*, nella cappella a sinistra dell'abside, e il polittico effigiante l'*Eterno tra i dodici Apostoli*, nella cappella opposta; la tomba di Branda Castiglione (decaduto nel 1443), nella stessa chiesa; il tabernacolo eucaristico del presbiterio; la lunetta di accesso alla chiesa raffigurante la *Vergine col Bambino e i santi Lorenzo, Clemente, Ambrogio, Stefano e il cardinale in preghiera*; il fonte battesimale ornato da putti, nel Battistero della Collegiata (1435); i *Profeti* (?) acefali eseguiti in terracotta ora nell'atrio del Battistero; il portale della Chiesa di Villa, con il suo fregio a girali arricchito da putti e il timpano con il *Padre Eterno benedicente tra angeli* (1437-1444); il timpano del portale laterale della stessa chiesa, con due *Angeli reggi-turibolo*; le due monumentali sculture in facciata raffiguranti *Sant'Antonio abate* e *San Cristoforo*; le sculture policromo di un *Cristo Morto*, un *sant'Ambrogio* e un'*Annunciazione* all'interno della chiesa; ed altri elementi decorativi, quali lunette, portali e finestroni in pietra e in cotto, e soprattutto i peducci figurati, ancora oggi disseminati tra i locali del palazzo Castiglione fatta eccezione per quelli dispersi a seguito delle aste ottocentesche. Per la storia attributiva dei singoli pezzi, si consultino PULIN 1984 (che costituisce la trattazione più completa), GENTILINI 1997, pp. 71-74: in particolare p. 81 nota 117 con bibliografia precedente, GALLI 2009, pp. 55-73.



La questione imprenditoriale del cantiere degli artisti dei laghi, tuttavia, non di rado li portava ad accogliere tra le loro fila scultori di diversa provenienza e cultura, grazie alla costituzione di accordi di subappalto e pertanto non è da escludere che, come fa notare Andrea Spiriti, il Maestro di Gornate dipendesse dalle maestranze caronesi<sup>156</sup>. La gestione del progetto del borgo, così minutamente studiata dal cardinale e altrettanto uniformemente diretta dall'impresa ceresina, permette infatti di ipotizzare che la mente direttiva dietro il progetto dovesse essere, di fatto, fin dall'inizio, la medesima che governò poi lo svolgersi dei lavori e li condusse, infine, a conclusione. Si tratta infatti di un «gran mosaico di sculture»<sup>157</sup> uniformi nello stile, nelle composizioni e nelle tipologie, ma caratterizzate da diversi gradi di autografia, che fin da subito, vista la concomitanza del cantiere lombardo con altri ingaggi, sottintende l'azione di una bottega incredibilmente organizzata a livello imprenditoriale (FIGG. 22-35).

A determinare i tratti stilistici tipici della produzione caronese sono i volti tondeggianti delle figure, dalle fattezze delicate, i cui lineamenti presentano pinne nasali affilate e zigomi rilevati, dove i grandi occhi dalle spesse palpebre, posti nell'incavo ombroso determinato dal taglio netto e preciso delle sopracciglia, conferiscono spesso alle figure dolci espressioni trasognate, incorniciate da fitte capigliature di morbidi ricci, o da disciolte cascate di ciocche ondulate. Tuniche morbide, strette in vita per ricadere mollemente in un tripudio di pieghe, o tese nell'avviluppare i corpi, a evidenziare le torsioni muscolari e i movimenti degli arti sottostanti, lasciano sempre emergere con chiarezza le anatomie, strutturate e sode, ben disposte nello spazio che sono chiamate ad occupare. Si tratta di scelte figurative in cui il movimento non è mai brusco, violento, espressivo, ma solo accennato, impalpabile, bloccato con eleganza in gesti eloquenti e piacevolmente statici, come fotogrammi di un'azione perfettamente eseguita. La pelle del marmo è lavorata a ottenere effetti di elegante politezza mentre infinita attenzione, quasi lenticolare, è riservata alla resa degli elementi decorativi, minuziosamente resi nella propria consistenza materica.

La sede di questa eterogenea industria di scultori dal linguaggio raffinato è stata da tempo identificata dalla critica in Venezia, località in cui i due artefici misero a punto il proprio linguaggio e rimasero operativi per un ventennio, fino al 1449<sup>158</sup>, sviluppando un fare scultoreo peculiare apprezzato dalla committenza primo quattrocentesca<sup>159</sup>. L'apporto di Lorenzo

---

<sup>156</sup> Cfr. SPIRITI 2018.

<sup>157</sup> Per la citazione: GALLI 1997, p. 115.

<sup>158</sup> A questa data si assegna l'ultima opera nota del duo caronese, il bel rilievo conservato a Bergamo ma proveniente dalla cappella Franco, nella chiesa di Castello a Venezia, identificato con perizia documentaria da Anne Markham Schulz (1997, pp. 836-849).

<sup>159</sup> Già Biscaro nel 1914 (p. 108) avanzò l'ipotesi, poi rivelatasi assai intuitiva, di un collegamento tra il fare dei due lombardi e il panorama culturale veneziano «ove dalla metà del Trecento in poi era un continuo afflusso di maestri scultori ed architetti oriundi dai paesi del lago di Como o del lago di Lugano», suggerendo agli studiosi di concentrare l'attenzione «in modo particolare alle sculture della prima metà del Quattrocento,

Ghiberti, documentato nella Serenissima nel 1424 nell'ambito di una missione diplomatica<sup>160</sup>, dovette essere fondamentale nella formulazione della grammatica caronese, che con le sue morbidezze, le sue tipologie fiorite, la sua sicurezza costruttiva, e i suoi colti richiami umanistici, comincia a manifestarsi nella città lagunare proprio in prossimità degli anni Trenta del secolo, in concomitanza con l'avvicinarsi delle molteplici personalità di spicco che affolleranno la Repubblica mossi dall'attrazione esercitata dal cantiere del coronamento di San Marco, di palazzo Ducale e della Ca' d'oro<sup>161</sup>. Si tratta di artefici quali il lombardo Matteo Raverti<sup>162</sup>, la cui misteriosa personalità è ancora oggi oggetto di studio e attenzioni da parte della critica, i fiorentini Nicolò Lamberti e Nanni di Bartolo<sup>163</sup>, protagonisti di quel filone di scultori toscani che migrerà verso la Laguna, sino all'affascinante personalità del veneziano Bartolomeo Bon<sup>164</sup>.

La presenza di scultori forestieri in laguna non era dunque episodica: insieme a dalmati e fiorentini, l'affluenza di artefici specializzati provenienti soprattutto dal Ducato di Milano si intensificò col tempo, incrementando nel corso del secolo. A riprova di questa situazione giungono, tra il 1460 e il 1491, una serie di provvedimenti illustranti l'evoluzione della diatriba sorta fra tagliapietra locali e gli scultori stranieri: questi ultimi avevano ottenuto, intorno alla metà del Quattrocento, gli stessi privilegi fino ad allora riservati ai veneziani, sia in termini

---

di Padova e Venezia» dove i riscontri con l'arte donatelliana e con le statue del Bon della porta della Carta parevano legittimamente condurre.

<sup>160</sup> La presenza di Ghiberti a Venezia, legata a un'ambasceria avente il compito di stipulare un'alleanza fiorentino-veneziana in chiave antiviscontea, assume un valore strumentale, per cui l'artista è politicamente esibito quale orgoglio e gloria della sua città. Per le ragioni diplomatiche che condussero Ghiberti a Venezia e gli effetti artistici che la sua presenza produsse sul panorama culturale locale, cfr. HAINES 2001, pp. 57-63; MARKHAM SCHULZ 2013, p. 41; GALLI 2009, pp. 69-70; GALLI 2012, pp. 41-47.

<sup>161</sup> Per la principale bibliografia attenta alle vicende inerenti la scultura e l'architettura veneta: PAOLETTI 1893; CONNELL 1976. In particolare, per una panoramica sulle vicende costruttive di San Marco e Palazzo Ducale cfr. PAOLETTI 1893; per gli interventi scultorei: WOLTERS 1976, I, pp. 82-89; pp. 244-246, cat. 175, II-III (con bibliografia precedente); WOLTERS 1990; VALENZANO 2009, pp. 40-48; MARKHAM SCHULZ 2017, I, pp. 41-63. Affidata da Marino Contarini a scultori lombardi e veneziani ed eseguita tra il 1421 e il 1440, sulla Ca' d'oro e la ricostruzione documentaria dei vari momenti edificativi si consulti MARKHAM SCHULZ 2017, I, pp. 79-80, con bibliografia precedente.

<sup>162</sup> Ricordato dagli *Annali della Fabbrica del Duomo* dal 1389 al 1409, e attivo a Venezia tra il 1419 e il 1439, in Raverti si indica il responsabile di due doccioni collocati sulla parete sinistra della facciata occidentale di San Marco come di alcuni lavori condotti alla Ca' d'Oro di Marino Contarini, oltre che autore della perduta tomba di Borromeo Borromei (1422), un tempo ubicata nella chiesa di Sant'Elena e distrutta in epoca napoleonica. Sullo scultore: MARIACHER 1939, pp. 23-40; pp. 242-246; LONGHI 1958, p. 47; CIONINI VISANI 1963, pp. 31-41; WOLTERS 1976, I, pp. 235-235, cat. 176; GOY 1994, pp. 115-137; CAVAZZINI 1998, pp. 39-45; CAVAZZINI 2004, pp. 44-48; MARKHAM SCHULZ 2012b, pp. 756-761.

<sup>163</sup> Per una panoramica sull'attività degli scultori toscani a Venezia: MARIACHER 1950, pp. 237-242; FOGOLARI 1930, pp. 427-465; AUGUSTI RUGGERI 1998 pp. 212-219; AUGUSTI RUGGERI 2008, pp. 23-39. Nello specifico Nicolò e Pietro Lamberti si consulti GOLDNER 1978; WOLTERS 1976, I, pp. 80-81; 238-239; pp. 242-248, cat. 175; pp. 249-250, cat. 181-182; CAVAZZINI 1992, pp. 10-26; MARKHAM SCHULZ 2012a, pp. 35-55; MARKHAM SCHULZ 2017, I, pp. 41-63. Sull'attività veneziana di Nanni di Bartolo, detto il Rosso cfr. WOLTERS 1976, I, pp. 90-93; MARKHAM SCHULZ 2017, I, pp. 65-77 (con bibliografia precedente).

<sup>164</sup> Le principali voci bibliografiche sullo scultore: FOGOLARI 1930, pp. 427-465; *idem*, 1932, pp. 27-45; WOLTERS 1976, I, pp. 115-130; 279-280, cat. 238-241; MARKHAM SCHULZ 1978, pp. 3-81; MOTTURE, LÓPEZ BORGES 2009, pp. 746-754; MARKHAM SCHULZ 2017, I, pp. 79-101; MARKHAM SCHULZ 2016, pp. 27-36; CERA 2018, pp. 23-41.

salariati sia, in seguito, in termini corporativi, richiedendo la possibilità di prendere a bottega garzoni e di commerciare in materiali lapidei<sup>165</sup>. Anche a Venezia, i lombardi avevano dunque pazientemente costruito un autarchico monopolio, chiuso in un gruppo esclusivo, distinguibile per etnia e specializzazione professionale, non troppo dissimilmente da quanto avevano creato in Genova<sup>166</sup>.

Tra le opere tardo gotiche veneziane in cui gli studiosi riconoscono, sebbene non in maniera unanime, l'operato dei Maestri caronesi, vi sono le sculture attribuite convenzionalmente al Maestro dei Mascoli, nome di comodo coniata da Leo Planiscig<sup>167</sup> per indicare l'anonimo autore delle figure dell'*Altare della cappella dei Mascoli* (FIG. 9), datato al 1430<sup>168</sup>. Il fascino esercitato da questo misterioso artefice, intorno al quale si è nel tempo delineato un significativo raggruppamento di opere<sup>169</sup> di diversa resa qualitativa e incerta paternità, ha prodotto nella critica tendenze discordi, che lo hanno assimilato di volta in volta, a un artista di formazione toscana, possibile allievo di Ghiberti<sup>170</sup>; a un anonimo artefice veneziano, esponente di punta della scultura locale del Quattrocento, portavoce di un «transitional stage»<sup>171</sup> che Pope-Hennessy colloca temporalmente tra i Jacobello e Pier Paolo Dalle Masegne e Bartolomeo Bon; a uno scultore assimilabile alla cerchia di Filippo o Andrea, tanto da riconoscere in lui e nel suo raffinato modo di scolpire il capo bottega e la mente direttiva dell'*équipe* caronese stessa<sup>172</sup>.

<sup>165</sup> Autore della richiesta fu, nel 1486, il protomastro di Palazzo Ducale, Antonio Rizzo, sottolineando la necessità di avere a disposizione manodopera lombarda per portare a termine i lavori intrapresi. La decisione favorevole da parte delle istituzioni veneziane, sancì il primato specializzato che queste maestranze detenevano evidentemente in città sin dall'inizio del secolo, cfr. DAMIANI CABRINI 2008, p. 66.

<sup>166</sup> È in questo senso significativo l'episodio per cui Francesco Maria Sforza, per edificare la propria dimora veneziana, decida di ricorrere a costruttori milanesi, essendo troppo esoso assumere i *magistri* lombardi attivi in Laguna, cfr. BELTRAMI 1900, p. 23; MARKHAM SCHULZ 2017, I, p. 103 nota 2. Sull'argomento anche SCHOFIELD 2007, pp. 9-51.

<sup>167</sup> Cfr. PLANISCIG 1930, p. 114.

<sup>168</sup> L'altare venne edificato probabilmente insieme alla cappella nel 1430, come denota l'iscrizione inserita nel rivestimento marmoreo del sacello: «MCCCCXXX DUCANTE INCLITO DOMINO FRANCISCO FOSCARI POCURATORIBUS / VERO SANCTI MARCI DOMINIS LEONARDO MOCENIGO ET / BARTOLOMEO DONATO HEC CAPELA CONDITA FUTI». I mosaici, realizzati in un secondo momento su disegni di pittori, si ascrivono a Michele Giambono (parte sinistra volta a botte), Andrea del Castagno (*Dormitio Virginis*) e Jacopo Bellini (*Visitazione*).

<sup>169</sup> Cfr. GENTILINI 1997, p. 71 note 120-127. Per il dettaglio dei manufatti ascritti al maestro vedi *Infra*.

<sup>170</sup> Cfr. WOLTERS 1976, I, pp. 107-111.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 107; POPE-HENNESSY 1955, pp. 59, 222.

<sup>172</sup> Sul misterioso autore e sulle opere a lui attribuite si veda il resoconto delle posizioni critiche raccolte da Wolfgang Wolters (1976, pp. 107-111, 119, 276-279; 284-285, n. 234-237, con bibliografia precedente), che propende, infine, dopo aver scartato la possibilità di riconoscere nelle sculture il fare di Giovanni o Bartolomeo Bon (VENTURI 1901-1940, VI, 1908, pp. 987; FIOCCO 1927), per un'identificazione del maestro con un artefice toscano, della cerchia di Ghiberti, forse impegnato nella realizzazione della porta nord del Battistero, che avrebbe addirittura realizzato le sculture a distanza, dal capoluogo toscano. Interessante, tra le varie posizioni, citare il giudizio sull'artefice espresso dal Cicognara (1813, ed. anastat. 1823, III, pp. 370-373), che addita a una suggestiva somiglianza con opere di Nicola Pisano, rilevando l'accento 'toscano' di queste opere: «Essa non è opera del secolo XV inoltrato, come lo è la cappella [...] rimarrà sempre provato ad evidenza, che il gusto della scuola pisana qui si diffuse e non poteva a meno di non diffondersi per il soggiorno che vi fece Nicola [...] e se mai a taluno venisse in pensiero che le sculture delle Madonne sopra indicate potessero essere opere di Pietro Paolo e Jacobello, siccome imitatori e discepoli dei Pisani o dei Sanesi (che è

Le sculture del Maestro dei Mascoli sono state da sempre lodate dalla critica, per la capacità del loro autore di esercitare una marcata influenza e un enorme fascino sulla produzione scultorea lagunare, in misura maggiore di qualsiasi altro apporto coevo, grazie alla smaltiziata libertà di movimento e alla piena concordanza di resa del corpo e morbidezza del panneggio che il maestro riesce a conferire loro, in un risultato di raffinata e preziosa eleganza che ben incarna quel “momento di transizione” con cui si suole indicare questa stagione della scultura veneziana. Nell’incerto catalogo dello scultore, per le forti affinità formali con il trittico d’altare citato, raffigurante la *Madonna tra i santi Marco e Giovanni Evangelista (?)* (FIGG. 9-12), nonostante i «diversi livelli qualitativi e la paternità dibattuta»<sup>173</sup>, si inseriscono gli intagli eseguiti per la lunetta con la *Madonna col Bambino e due angeli* (FIG. 14) del portale della cappella Corner nella Basilica ai Frari<sup>174</sup> e per quella, più modesta nella fattura, in Campo San Zaccaria (FIG. 15), con la *Madonna tra i Santi Giovanni Evangelista e Marco*<sup>175</sup>, e la *Vergine* (FIG. 13) del transetto sud di San Marco<sup>176</sup>. I confronti giocano sulla fisionomia delle *Madonne*, così come sul ricco e articolato gioco dei panneggi delle vesti, che si ripiegano in falcate ellittiche, evidenziando le membra tese in bilanciate posture in contrapposto, non poco debitorie agli influssi tardogotici importati dal

---

sempre per quest’oggetto la stessa cosa) si sovvenga come la Madonna dei Mascoli venne riposta nella nuova cappella nel 1430, e gl’indicati scultori lavoravano già circa un secolo prima [...]». I più recenti orientamenti di Richard Stemp (1992, pp. 90-91, *passim*) e Giancarlo Gentilini (1997, pp. 69-78) spingono verso l’identificazione dello stesso come il capo bottega della compagine caronese, a fianco alle personalità di Filippo Solari e Andrea da Giona; mentre, da ultimo, si segnalano le posizioni di Aldo Galli (in CAVAZZINI, GALLI 2007, pp. 25-27; GALLI 2009, pp. 66-70; ID. 2014, p. 201; ID. 2018, p. 76), che ascrive le sculture al *corpus* caronese senza sbilanciarsi su una peculiare identificazione, argomentando la natura composita delle personalità della bottega, e Anne Markham Schulz, che arriva a «cautiously suggest» l’identità tra Filippo Solari e il maestro dell’altare dei Mascoli (1978, pp. 8; 51; ID. 1997, pp. 836-848; ID. 2017, p. 111).

<sup>173</sup> Cfr. GENTILINI 1997, p. 71.

<sup>174</sup> Wolters (1976, I, pp. 276-277, n. 234) ritiene i marmi dello stesso autore dell’altare dei Mascoli, e li pensa eseguiti fuori Venezia, segnalando le spiccate analogie con il ghibertiano *Sant’Ambrogio* della porta nord del Battistero di Firenze, e una datazione intorno al 1422. Per la storia della fondazione della cappella, la rilettura del pezzo e la datazione alla metà degli anni Trenta, compresa l’analisi materiale e stilistica del pezzo, scolpito in marmo greco in più lastre poi montate insieme, cfr. MARKHAM SCHULZ 2017, I, pp. 104-106. La studiosa evidenzia anche come la vicinanza al drappeggiare ghibertiano del *Sant’Ambrogio*, fatto stilistico ben noto agli scultori operanti in Venezia, che potevano trarre inoltre ispirazione per le figure dei fanciulli dagli *amorini* del Trono di Saturno, confutò la necessità sentita da Wolters di ricercare l’autore della lunetta in un artefice toscano. Lo stesso autore (WOLTERS in *Venice, Art & Architecture* 1997, I, p. 170) capisce in seguito che le varie lastre di marmo in cui è suddivisa la lunetta Corner dovevano essere state realizzate e assemblate sul posto, da artefice locale. Markham Schulz evidenzia inoltre il rapporto con la Madonna Corner e la Vergine di Casa Romei a Ferrara (inv. 008), di cui evidenzia le analogie, dal trattamento ellittico dei panneggi, agli occhi bulbosi, alla torsione del busto. Per le sculture che stanno invece sulla facciata della chiesa dei Frari, raffiguranti *San Francesco* e la *Vergine col Bambino*, Wolters propone il nome di Bartolomeo Bon e una datazione al 1430/35 (1976, I, pp. 284-285 n. 241), mentre Gentilini (1997, p. 71) le riconduce al *corpus* dei caronesi, in accordo con quanto espresso nel 1978 da Anne Markham Schulz (p. 8; ribadito nel 2017, pp. 114-115, con bibliografia).

<sup>175</sup> Eseguita probabilmente allo scadere del terzo decennio del secolo (GENTILINI 1997, p. 71), è data invece da Wolters ad artefici toscani attivi in città (p. 248 n. 177). Il confronto è accettato anche da Anne Markham Schulz (2017, pp. 104-106), che rispetto alla *Madonna* dei Frari la reputa «more Ghibertesque».

<sup>176</sup> Wolters (1976, I, pp. 278-279, n. 236) rileva le evidenti rassomiglianze con la Madonna dell’altare dei Mascoli, ma non giudica le due opere di uno stesso autore, ipotizzando per la scultura isolata una discendenza su precisa indicazione *ad modum et similitudinem* in riferimento al prototipo, pertanto poco dopo il 1430.

Ghiberti<sup>177</sup>, specie per il caratteristico ‘mantello pestato’; altri tratti sono desunti dalle soluzioni formali importate in generale dagli artefici toscani migrati in Laguna e in Veneto nel corso del primo quarto del secolo, come le improvvise e scattanti torsioni delle figure, memori dell’esperienza donatelliana, e altri ancora sono frutto della comprensione ed elaborazione del lascito di marca masegnesca, tanto ben esperibile tramite le figure dell’*Iconostasi* della basilica marciana.

Ai folti riccioli che connotano le capigliature dei *Santi* e degli *Angeli reggituribolo* (FIG. 17) del paliotto sono state avvicinate altre opere presenti in Laguna, orbitanti intorno al nome del Maestro dei Mascoli. Oltre alle già citate figure angeliche della lunetta Corner, si segnalano gli esemplari adoranti (FIG. 18) della sacrestia di Santo Stefano<sup>178</sup>, cui si possono aggiungere due problematici esemplari del Metropolitan Museum di New York, un *Angelo annunziante*<sup>179</sup> e un rilievo con *Angelo a mezza figura*<sup>180</sup> (FIGG. 20-21). A questi manufatti si può associare infine lo stemma di Marco Dandolo, oggi nel Museo Civico di Udine e in origine sulla porta di Borgo Poscolle, commissionato tra il 1429 il 1430, che viene a precedere, seppur con una resa qualitativa inferiore, gli angeli dell’*antepedium* marciano, testimoniando una precoce diffusione di modelli tra aiuti e collaboratori<sup>181</sup>.

<sup>177</sup> Il *Sant’Ambrogio* (FIG. 284a) assiso della porta nord del Battistero di Firenze e il *San Matteo* di Orsanmichele di Ghiberti sono tra le opere che più spesso la critica spende a confronto con la grammatica formale del maestro, per le strette affinità delle falcate profonde delle pieghe che ricadono ai piedi della figura, assisa o stante (di questa opinione, tanto da ipotizzare l’origine fiorentina del maestro attivo a Venezia, è WOLTERS 1976, I, pp. 110-111, 276, 277, n. 235). Anne Markham Schulz (2017, p. 106) evidenzia come questo modo di panneggiare alla ‘ghibertiana’ fosse più noto di quanto si pensi, in Venezia, evidenziando come le figure assise di Bartolomeo Bon realizzate tra il 1427 e il 1428 per la Vera da Pozzo della Ca’ d’Oro dimostrano. Taccuini e libri di modelli garantivano d’altronde la veloce circolazione di queste formulazioni, cfr. STEMP 1992, p. 84, GENTILINI 1997, pp. 74, 75, 77.

<sup>178</sup> Wolters è discorde nell’attribuzione al Maestro dei Mascoli e lo riferisce all’autore di alcune figure castigliesi, cfr. WOLTERS 1976, I, p. 285/286 n. 243 (con bibliografia precedente).

<sup>179</sup> Inv. 67.236. Wolters (1976, p. 279, n. 237 con bibliografia precedente) lo ritiene di un anonimo scultore veneziano fortemente influenzato dalla poetica del Maestro dei Mascoli, tanto da avvicinarlo suggestivamente alla *Madonna* del transetto di San Marco. Lisbeth Castelnuevo-Tedesco (in *Italian medieval sculpture* 2010, pp. 264-267, n. 53) propone una più cauta e generica attribuzione alla cerchia del maestro, databile al 1430-40.

<sup>180</sup> Inv. 48.184. Wolters (1976, p. 265 n. 216) è suggestionato da un confronto con un *San Michele* eseguito da uno scultore nordico, Aegidius Gutenstein, che gli fa allontanare l’angelo newyorkese dalla produzione veneziana, cui invece lo avvicinano altri studiosi, per le tangenze con il Maestro dell’altare dei Mascoli. Lisbeth Castelnuevo-Tedesco (in *Italian medieval sculpture* 2010, pp. 260-263, n. 52) riassumendo queste posizioni critiche le congiunge, ipotizzando la presenza in Venezia di un autore nordico, che forse dalla bottega padovana di Aegidius Gutenstein, era approdato a Venezia dove aveva subito la fascinazione del Maestro dei Mascoli, confermando una datazione del pezzo alla metà degli anni Trenta del Quattrocento. Tipologicamente, valicando i confini della regione e continuando a ragionare in termini di bottega, possiamo aggiungere al gruppo il paliotto con medesima decorazione della chiesa di San Giuliano di Albaro di Genova (un tempo a San Benigno. Cfr. GALLI in CAVAZZINI, GALLI 2007, pp. 27; 39 nota 108), i due angeli reggicortina della citata Tomba Spinola e due reggicero di recente segnalati nella sacrestia di San Giorgio a Carona (GALLI 2018b, pp. 12, 14).

<sup>181</sup> Sul pezzo Wolters (1976, pp. 255-256 n. 193) non accetta l’attribuzione al Maestro dei Mascoli, sebbene la forte relazione con il paliotto marciano lo spinga a propendere per un collaboratore. Per la documentazione che ne data l’esecuzione cfr. GALLO 1928; GENTILINI 1997, pp. 71; 82 nota 125.

Tra i primi studiosi a intrecciare la produzione del maestro dei Mascoli con le vicende del borgo di Castiglione Olona e le figure della Tomba Borromeo, vi è Wolfgang Wolters nella sua *summa* sulla scultura veneziana dal 1300 al 1460<sup>182</sup>. Non riportando i nomi dei due caronesi, che dovevano pur essere già noti dalle ricerche condotte da Gerolamo Biscaro, e confutando le precedenti attribuzioni formulate per il sepolcro Borromeo, Wolters avvicina le figure della tomba milanese a quelle degli altari di Castiglione Olona, concentrandosi sulla disamina del polittico in pietra dipinta della cappella a sinistra dell'abside, con la *Vergine e i santi Stefano e Lorenzo* (FIG. 23), per il quale distingue la mano di più artefici, responsabili rispettivamente di incorniciatura e figure<sup>183</sup>. Le sculture, vicine per fattura a quelle della lunetta della collegiata stessa, sarebbero state opera di un artista dalla provenienza incerta, forse lombardo di origine, ma attivo in ambito veneziano. Forti sono infatti le tangenze rilevate con una *Madonna* di ambito vicentino<sup>184</sup> (già chiesa di Santa Maria delle Grazie, FIG. 26), per la quale lo studioso sottolinea una forte ispirazione del suo autore tratta dall'osservazione della *Madonna* dell'altare della Cappella dei Mascoli. Per l'artefice, che Wolters crede responsabile della cornice del polittico, il legame è rilevato con l'anonimo scultore della tomba di Branda Castiglioni (FIGG. 27-29), formato, a sua detta, sulle opere del Ghiberti e forse di origine toscana, cui attribuisce anche l'altare della cappella opposta, con l'*Eterno e gli Apostoli*, sempre a Castiglione Olona (FIG. 24). A questo scultore Wolters accosta anche una figura di *Guerriero (?)* ravennate<sup>185</sup> e le lastre ferraresi con i *Santi Giorgio, Giacomo Maggiore, Filippo o Giovani Evangelista, Antonio Abate* (FIG. 37-40) ricondotte, insieme alla *Madonna* di Casa Romei (FIG. 36), alla tomba di Jacopo Saccati da Richard Stemp<sup>186</sup>; la lastra citata con *Angeli* ricciuti custoditi nella sagrestia di Santo Stefano a Venezia (FIG. 18) e l'ancona d'altare (o tabernacolo?) con i *Santi Pietro ? e Paolo, entro nicchie, san*

<sup>182</sup> Sull'argomento si veda la bibliografia riportata a nota 145.

<sup>183</sup> Sugli altari, cfr. WOLTERS 1976, I, pp. 236, 285-286 n. 243. La rilettura delle posizioni dello studioso è stata ripercorsa da Giancarlo Gentilini (1997, pp. 69-70) cui si attinge per il riepilogo seguente.

<sup>184</sup> Cfr. WOLTERS 1976, I, pp. 119, 285 n. 242; FRANCO 2004, pp. 305-308; PULIN 1984, pp. 202-203. Il manufatto è oggi nei locali dell'Istituto di scienze sociali Nicolò Rezzara, e la *Vergine*, nonostante la policromia ne renda meno leggibile a un primo sguardo la percezione, è del tutto pertinente alla serie di *Madonne* veneziane, come rileva anche Anne Markham Schulz, la quale, dopo un confronto con la *Madonna* Corner e la *Santa Margherita* dell'altare dei Cloisters conclude che «the same high quality characterized all three works» (2017, p. 108-109 e nota 24). La figura è qui accostata dalla studiosa anche al più gotico dei due *Profeti (?)* acefali di Castiglione Olona.

<sup>185</sup> Su cui già si era espresso Mariacher per la vicinanza alle figure della tomba borromeo, cfr. MARIACHER 1951, pp. 30-32; STEMPT in *Il potere* 2001, pp. 194-195, n. 61.

<sup>186</sup> Sulle opere ferraresi cfr. STEMPT 1991 p. 210; ID. 1992, pp. 80-109; GALLI in CAVAZZINI, GALLI 2007, pp. 24-26; SCARDINO 2008, pp. 375-376; G. SASSU in *Museo della cattedrale di Ferrara* 2010, pp. 98-100, n. 39-42; GALLI 2015, p. 226, n. III.9. In particolare, per la *Madonna* di Casa Romei (inv. 008), presso cui si trova dal trasferimento del 1952, avvenuto dal Palazzo dei Diamanti, dove a sua volta era pervenuto dalla Certosa di Ferrara, in cui approdò nel 1925: MEZZETTI in *Mostra di opere d'arte restaurate* 1964, pp. 20-21, n. 6; STEMPT in *Il potere* 2001, p. 194, n. 61; ID. in *Gli Este a Ferrara* 2004, p. 131; MARKHAM SCHULZ 2017, I, pp. 107-108 nota 22 (con bibliografia).

*Giorgio draconotono e due santi martiri* (FIG. 41) della chiesa di san Giorgio a Carona<sup>187</sup>, cui Anne Markham Schulz, per le somiglianze del *san Paolo* di Carona con il *San Pietro*, associa il rilievo con la *Vergine tra i Santi Pietro e Paolo* oggi murato a Bergamo e un tempo nella chiesa di Castello a Venezia (FIG. 43)<sup>188</sup>. Il repertorio di modelli della Tomba Borromeo veniva così associato grazie alla ricca trattazione di Wolters al complesso di sculture di Castiglione Olona, evidenziato dal confronto tra i *Santi* dell'altare castiglione e i *Guerrieri* della tomba milanese, o tra gli *Apostoli* e i *Profeti*, e al problema della scultura veneta connessa all'anonimo artefice dell'altare della Cappella dei Mascoli, da sempre riconosciuto come il paradigma dello scultore lagunare quattrocentesco, ma secondo lo stesso studioso di origine toscana, illustrato dal confronto tra le figure femminili delle Vergini. Nel riconoscimento di più mani, Wolters ammetteva inoltre l'esistenza di un'articolata bottega, che come illustrato troverà vasta risonanza tra gli storici dell'arte e un progressivo arricchimento del proprio catalogo<sup>189</sup>.

Mentre Anne Markham Schulz nel rivedere parte del catalogo del Maestro dei Mascoli per chiarire il percorso di Bartolomeo Bon, avanzava un primo, efficace confronto tra la *Vergine* e il *San Francesco* della lunetta dei Frari e le opere scolpite dall'autore del monumento Borromeo<sup>190</sup>, Carol Pulin aveva orientato in una direzione più internazionale la spiegazione della presenza di tendenze tardo gotiche all'interno della poetica caronese<sup>191</sup>, attribuendole a un'influenza più o meno diretta di un maestro franco fiammingo attivo a Castiglione Olona, ravvisata soprattutto nei due *Profeti* (o *Apostoli*?) acefali (FIGG. 34-35) del Battistero<sup>192</sup>.

---

<sup>187</sup> Sull'opera, cfr. PULIN 1984, pp. 176-178, 283, 293-296; CASTELNUOVO-TEDESCO 1992, pp. 450, 456; L. CASTELNUOVO-TEDESCO in *Italian medieval sculpture* 2010, pp. 240-249, n. 49; STAMP 1992, pp. 106-107 nota 22; MARKHAM SCHULZ 1997, p. 846; R. STAMP *Il potere* 2001, pp. 194-195, n. 61; MARKHAM SCHULZ 2017, I, pp. 109-110 nota 28. In quest'ultimo contributo la studiosa identifica come «cognate» del san Paolo di Carona, che giudica l'unico elemento autografo, assegnando il resto dell'altare all'opera della bottega, la figura di *San Gerolamo* del Bode Museum di Berlino (inv. 6/76), per l'analogo andamento delle pieghe del manto e della impostazione scenica. Su quest'ultimo pezzo cfr. SCHLEGEL 1989, p. 16; ELBERN 1990, pp. 122-123 n. 90; PULIN 1984, pp. 309-310.

<sup>188</sup> Cfr. nota 158.

<sup>189</sup> Per il catalogo raccolto intorno ai Maestri caronesi, oltre alle opere citate, si veda *Infra* e nota 217.

<sup>190</sup> Si veda nota 174.

<sup>191</sup> Tendenze individuate dalla studiosa soprattutto nella tensione gotica dei due *Profeti* (?) in terracotta di Castiglione, ipotizzando il soggiorno di uno scultore franco fiammingo nel borgo, proveniente dal Brababante, che avrebbe influito in maniera determinante sulla maturazione dei Maestri caronesi, che Carol Pulin crede formatasi al cantiere del Duomo di Milano, cfr. PULIN 1984, pp. 168-169, 175-178, 295-296. La studiosa, ricercando forse troppo rigidamente una coerenza formale e stilistica che, sebbene rilevabile nell'adozione di modelli ripetuti, risponde sempre dell'individualità dei singoli membri della bottega, espunta dal catalogo riferibile agli scultori castiglionesi le figure ravennate e ferraresi, già collegate al sepolcro Borromeo e riaccettate dalla critica successiva. Per il commento alla ricerca della Pulin, cfr. GENTILINI 1997 p. 72.

<sup>192</sup> Sui due *Profeti* (?) si esprime in ultimo Anne Markham Schulz (2017, p. 109, con bibliografia precedente) rilevando come le due figure non siano identiche e proponendo per uno dei due una fase appena successiva, in quanto posa e panneggio riprenderebbero stilemi maggiormente rinascimentali.

L'indubbia affinità che alcune opere della cerchia caronese presentano con quelle eseguite dal raffinato autore delle sculture marciarie, ribadite da Giancarlo Gentilini e Richard Stemp<sup>193</sup> circa i due guerrieri centrali della tomba Borromeo e le due figure di *Profeti* menzionate (FIGG. 34-35), ha portato a un'identificazione dello stesso con il capo dell'*équipe* caronese, che avrebbe non solo sede, ma anche una genesi sostanzialmente veneta, piuttosto che legata ai territori di origine o alla Toscana. Tra gli ultimi ad essersi occupati dell'argomento, Aldo Galli<sup>194</sup> segue la pista aperta da Stemp e Gentilini verso il contesto veneto, dove la stagione 1415-1440 rappresenta a tutti gli effetti un momento di massima «effervescenza culturale, in un panorama stimolante e competitivo su cui si incrociano e volentieri si ibridano linguaggi diversi»<sup>195</sup>, compreso quello nordico, così come Anne Markham Schulz, che approfondisce le proprie posizioni precedenti, in cui già non trascurabili apparivano i legami con il mondo lagunare<sup>196</sup>, nel volume sulla storia della scultura veneta tra 1400 e 1530, arrivando alla supposta identificazione del maestro della cappella marciaria con Filippo Solari<sup>197</sup>.

Pur costituendo una pietra miliare per la comprensione del linguaggio stilistico caronese, il problema del Maestro dei Mascoli e del patrimonio culturale veneziano della taglia lombarda, impregnato di suggestioni ghibertiane e di una meditata comprensione dell'*Iconostasi* dei Dalle Masegne, resta un problema aperto. La presenza di artefici toscani e lombardi nella Serenissima, il binario a doppio senso percorso dagli scultori veneziani verso la Lombardia già a inizio secolo, la diaspora in diversi centri italiani di personalità transalpine, tramite le vie di diffusione aperte dal cantiere del Duomo di Milano, e ancora l'attenzione verso l'antichità classica, hanno dato adito a più ipotesi circa il retaggio formativo di questi artefici, che tuttavia sembra incarnare nella propria grammatica formale, la comprensione e la rielaborazione di tutte queste suggestioni culturali.

La cultura figurativa di questa maestranza, cui l'operato del Maestro dell'altare della cappella dei Mascoli è senza dubbio correlato, non può dunque che essere ricca e complessa, determinata da aperture verso universi culturali differenti, i cui poli viaggiano dal nord Europa e Milano, a Venezia e Firenze, rendendo quanto mai superfluo un ragionamento che tenga eccessivamente conto di distinzioni geografiche e regionalistiche. Alla base di tale peculiare linguaggio figurativo stanno gli stilemi della tradizione lombarda improntata al Gotico internazionale, che ha in

---

<sup>193</sup> Richard Stemp (1992, pp. 82-83) sottolinea l'esagerata influenza vista in Ghiberti da parte della critica precedente, evidenziando piuttosto le tangenze con la tradizione masegnesca.

<sup>194</sup> Cfr. GALLI 2009, p. 97; ribadito e ripreso in GALLI 2018a, pp. 76-78.

<sup>195</sup> Cfr. GALLI 2014, p. 202.

<sup>196</sup> La studiosa concludeva il contributo pubblicato sul Burlington asserendo «a venetian phase in the career of these Lombard sculptors will prove to have affected the range and style of Venetian sculpture in a foundational way»; cfr. MARKHAM SCHULZ 1998, p. 848.

<sup>197</sup> Cfr. MARKHAM SCHULZ 2017, I, p. 111.



Jacopino da Tradate uno dei massimi precursori e in Matteo Raverti uno dei più rimarchevoli, coevi ed eleganti esponenti, oltretutto essersi sempre mostrata disponibile a ricevere le suggestioni scultoree del Nord Europa, in particolare del mondo figurativo franco fiammingo, che nel cantiere del Duomo di Milano trovano un concreto luogo di incontro<sup>198</sup>. Si tratta di una tradizione dove a cavallo tra XIV e XV secolo un'altra compagine di artefici, i fratelli Jacobello e Pier Paolo Dalle Masegne, veneziani, trovarono ampio margine di espressione, riportando in patria e distribuendo con la loro poliedrica attività in tante altre zone del nord Italia, stilemi che saranno fondamentali per lo sviluppo della poetica caronese. Un'elegante precipitato culturale, quello lombardo, che verrà integrato e manipolato dalla bottega di Andrea e Filippo grazie alla comprensione puntuale e profonda delle novità fiorentine, in un misurato richiamo al mondo classico che veniva garantito dalla circolazione di taccuini e libri di modelli, come quello di Pisanello, o di disegni, tra cui noto è quello conservato al Louvre con *Santo Stefano*, attribuito, a volte con riserva, al Ghiberti<sup>199</sup>; oltre che da testimonianze e portati concreti, quali per l'appunto la presenza di artisti fiorentini in area veneta e l'esistenza a Venezia di opere d'arte antica, ammirate e studiate con attenzione archeologica, come i due rilievi del I secolo appartenenti al cosiddetto *Trono di Saturno*<sup>200</sup> (FIG. 66). Non sarà un caso che proprio a questi scultori spetti il rinnovamento del borgo di Castiglione Olona, dannunzianamente ribattezzato "Isola di toscana in Lombardia"<sup>201</sup>, presso il quale tanto evidente appare l'intensa rete di rapporti che lega gli artefici di quel rinnovamento non solo con il colto e cosmopolita committente, ma anche con Masolino da Panicale, Paolo Schiavo e il Vecchietta, impegnati a frescare le pareti del Battistero della Collegiata, dell'abside della Collegiata e della cappella di San Martino di Palazzo Castiglioni<sup>202</sup>. Appare pertanto quanto mai appropriata l'espressione utilizzata dalla critica per

---

<sup>198</sup> Sul composito ed eterogeneo mondo della Milano di fine Trecento e inizio Quattrocento, si consultino i saggi di Costantino Baroni nei volumi della *Storia di Milano* (1955); CAVAZZINI 2004; e in ultimo i saggi della mostra *Dai Visconti agli Sforza* 2015 (con gli ampi e aggiornati riferimenti bibliografici).

<sup>199</sup> Musée du Louvre, Collections du Département des Arts Graphiques, Fonds des dessins et miniatures, inv. 1231. Sulla fortuna critica del disegno, cfr. WOLTERS 1976, pp. 109, 276; D. CORDELLIER in *La primavera del Rinascimento* 2013, pp. 320-321, III.17 (con bibliografia precedente).

<sup>200</sup> I due rilievi, un tempo parte di un'unica lastra con al centro un trono vuoto e, intorno, un'incorniciatura architettonica a edicole, raffigurano putti alati con la clamide gettata sulle spalle, che trasportano faticosamente due attributi di Saturno, falce e scettro. I manufatti, risalenti al I secolo d.C., giunsero a Venezia entro il 1335 dalla chiesa di San Vitale a Ravenna e vennero esposti in una posizione di grande visibilità, sopra un'arcata che collegava piazza San Marco con la Frezzeria. Trasferiti nel 1532 a Santa Maria dei Miracoli, qui rimasero sino al 1812, quando Antonio Canova decise di sistemarli allo Statuario Pubblico, da dove approdarono in tempi moderni al Museo Archeologico. Cfr. BOBER-RUBINSTEIN 1986, pp. 90-91, n. 52 B; BESCHI 2003; SEDIARI in *La Primavera del Rinascimento* 2013, pp. 342-343, IV.1.

<sup>201</sup> L'espressione è coniata da Gabriele D'Annunzio, che resta tanto affascinato dal borgo da dedicarvi in una rubrica del *Corriere della sera*, datata al 3 marzo 1912, alcune riflessioni, cfr. DE MARCHI 1993, pp. 289-314; GANNA, BERTOI 2009, p. 25.

<sup>202</sup> Successivi al 1431, in quanto non descritti dal Pizolpasso, gli affreschi eseguiti dai tre pittori si collocano tra il 1435 e il 1439. In questo torno di anni il trio di frescantì si alterna nella realizzazione delle pitture dell'abside della Collegiata, mentre Masolino e Vecchietta lavorano contemporaneamente anche al vicino

definire l'attività della bottega, che ben individua in questa produzione un linguaggio di “transizione protorinascimentale”, un “momento di mediazione”<sup>203</sup>, che dalle eleganze del gotico lombardo, attraverso l'assimilazione della cultura umanistica ormai in via di diffusione nei maggiori centri della penisola, e soprattutto filtrata attraverso il contesto produttivo veneto, raggiunge esiti unici e d'avanguardia. Un vero e proprio “transitional stage” che come già notava Pope-Hennessy traghettava lo stile dei Dalle Masegne verso quello di Bartolomeo Bon, in un'area geografica dove l'attenzione agli esempi nordici promossa dai primi e ribadita dall'attività di Ghiberti si coniuga all'attenzione al mondo antico, determinando quello che Longhi definiva una sorta di «passaggio dal gotico all'attico, tanto visibile a Firenze», sulle orme di Donatello, quanto appare «altrettanto naturale in Venezia, per una scultura che aveva fornito fin dal Trecento intelligenze a Jacopo della Quercia», sfatando il mito per cui ‘fiorentino’ debba, per definizione, necessariamente essere sinonimo di ‘rinascimentale’<sup>204</sup>.

Tralasciando il problema posto dal ruolo giocato dal misterioso Maestro dei Mascoli, la comparsa di dati accertati, quali firme e documenti coinvolgenti i due caronesi, Filippo e Andrea, rende ormai evidente che fossero proprio loro a gestire le redini di questa compagine itinerante, fornendo disegni, progetti, indicazioni tramite le quali assicuravano la qualità della produzione di bottega, che raggiunge esiti, la maggior parte delle volte, assai elevati<sup>205</sup>. Sebbene l'etichetta di Maestri caronesi comprenda dunque l'intervento di una serie di collaboratori fidati, probabilmente lasciati a direzione del cantiere dopo un primo momento di riflessione comune da parte degli esponenti di punta dell'industria stessa, grazie a un'efficace gestione produttiva, la qualità formale resta notevole, garantito dall'impiego di strumenti operativi capaci di assicurare tendenze e valori stilistici comuni, quali libri di modelli, taccuini, cartoni o addirittura calchi, come era diffuso presso le botteghe di pittori. D'altronde una simile strategia imprenditoriale non è per nulla dissimile dall'operato dei Dalle Masegne, i quali predisponavano la presenza di una mente direttiva, dei “chomessarii” stanziati nei differenti luoghi in cui erano stati chiamati ad operare, per poter garantire la qualità dei propri lavori<sup>206</sup>. Come per le industrie lombarde attive a Genova, anche l'atteggiamento di questa taglia lombarda, che pure sviluppò il proprio linguaggio con un senso d'autonomia scultorea più marcato e maggiormente conscio delle novità formali in atto, sembra rispondere a esigenze di mercato, impegnandosi nel confezionamento

---

Battistero (1435), dove eseguono il ciclo di *Storie del Battista*. Sugli affreschi cfr. BERTONI 2001, pp. 112-124; MARANI 2004, pp. 123-136; DE MARCHI 2009, pp. 127-139.

<sup>203</sup> Cfr. KRAUTHEIMER 1970, pp. 54-57; STAMP 1992, p. 82.

<sup>204</sup> Cfr. LONGHI 1967, II, p. 79; GANNA, BERTONI 2009, pp. 26-27.

<sup>205</sup> Carol Pulin appare invece più propensa a leggere nelle tendenze comuni ai vari membri della bottega, un'assoluta coerenza formale e qualitativa, sebbene anche lei, almeno per la tomba Borromeo, aveva già intuito la probabile presenza di più artefici (PULIN 1984).

<sup>206</sup> Cfr. FREYTAG 1977, p. 84.

di prodotti di bottega, relativamente consueti nelle tipologie e nelle composizioni, adeguate a modelli comuni e motivi reiterati, e tradotti di volta in volta con un'esecuzione plastica varia, per via delle diverse personalità coinvolte, cui tuttavia non corrisponde una differenziazione stilistica marcata.

Facente capo a Filippo e Andrea, l'articolata impresa dei Maestri caronesi, seppur di educazione veneziana, risponde dunque a criteri di collaborazione artistica tra soci che abbiamo messo in evidenza come peculiarità degli artefici delle regioni lombarde, cui peraltro resta indubbia la loro appartenenza<sup>207</sup>. Secondo una consuetudine antica, i due scultori, nonostante la vocazione itinerante, non tralasciarono inoltre di occuparsi, della compravendita di terreni e di proprietà immobiliari nei territori d'origine<sup>208</sup>, o di dotare di arredi sacri per le parrocchie, come sembra dimostrare lo stile di un tabernacolo marmoreo tutt'oggi presente nella chiesa di San Giorgio a Carona (FIG. 41), dai tratti prettamente 'caronesi', dove si trovano anche un *fonte battesimale* e due *angeli reggicero*<sup>209</sup> (FIG. 42).

Da Venezia, efficace sede operativa della bottega, questi maestri raggiunsero facilmente i principali centri del nord Italia, lasciandovi tracce del proprio passaggio. Nel Veneto queste orme sono ravvisabili a Vicenza, dove spicca la *Madonna* della chiesa di Santa Maria delle Grazie (FIG. 26) segnalata sin da subito in relazione al *corpus* di opere fin qui delineato<sup>210</sup> - come s'è visto - e a Verona, dove sono facilmente identificabili per tipologia e composizione vari elementi scultorei, tra cui un trittico con *Crocifissione* e una effigie di *San Martino cavaliere* (FIGg. 45-46), che sono stati ricondotti da Tiziana Franco a un unico monumento, già nella chiesa di San Martino ad Avesa, e datati intorno al 1436<sup>211</sup> e una *Crocifissione con donatore*, curiosamente murato, fuori contesto, presso la *hall* dell'albergo moderno 'Le Due Torri'<sup>212</sup> (FIG. 47). In area adriatica, già Giovanni Mariacher avvicinava al *corpus* caronese un'isolata figura di *Guerriero* (?), ora nelle collezioni civiche di Ravenna<sup>213</sup>.

---

<sup>207</sup> Come evidenziato in precedenza, d'altronde la presenza di artefici lombardi in Laguna non era eventualità sporadica, ma seguiva una concreta, paziente e diramata azione di inserimento tra le maglie delle logiche imprenditoriali locali, cfr. *supra*.

<sup>208</sup> Ciò è vero soprattutto per i Solari, cfr. nota 150.

<sup>209</sup> Cfr. GALLI 2018b, pp. 12, 14; GENTILINI 1997; WOLTERS 1976. Il fonte battesimale è inoltre stato messo in relazione con quello presente a Venezia, nella chiesa di San Giovanni in Bragora. Il disegno sembra non troppo dissimile da quello eseguito intorno al 1452 da Leonardo Riccomanni a Santa Maria di Castello, a lungo dibattuto per la paternità, che potrebbe essere stato realizzato su disegno di Giovanni da Bissone. Su questi manufatti cfr. paragrafo 3.2.

<sup>210</sup> Vedi *supra*.

<sup>211</sup> I pezzi che dovevano comporre il polittico marmoreo sono ora smembrati tra il Museo di Castelvecchio, dove è conservato il rilievo con il *San Martino a cavallo*, e la chiesa di san Martino ad Avesa, nel veronese. Sull'attività veronese di Filippo e Andrea si vedano GENTILINI 1997, in particolare pp. 73-76, FRANCO 2007, pp. 39-51.

<sup>212</sup> Cfr. FRANCO 2007, pp. 39-51; FALCONE 2018.

<sup>213</sup> Cfr. nota 186. La figura è inoltre legata, per stile e soggetto, a un simile manufatto conservato a Genova, nel Museo di Sant'Agostino, che Aldo Galli attribuisce ai due autori caronesi, credendola posta all'apice del monumento sepolcrale di Francesco Spinola (GALLI 2018a).

Altre tracce si palesano in Ferrara, dove Jacopo Sacrati commissionò alla bottega caronese il proprio sepolcro (1428 circa), da erigersi in San Domenico, e smantellato quando la chiesa fu ricostruita, tra il XVII e il XVIII secolo<sup>214</sup>. La *Vergine col bambino* oggi si conserva a Casa Romei (FIG. 36) e doveva essere affiancata da altri elementi figurati (*Giorgio, Giacomo maggiore, Giovanni evangelista (?)*, *Antonio abate*, Museo della Cattedrale, Ferrara; FIGG. 37-40) volti a comporre quell' "antico deposito" che le fonti ricordano durante il Seicento eretto in posizione elevata sulle pareti della chiesa.

Sempre intorno agli anni Trenta, almeno uno dei due protagonisti noti, Andrea da Ciona, è senz'altro presente in territorio ligure, dove firma, nel 1434, un trittico marmoreo destinata alla chiesa di san Giovanni Battista a Savona e oggi nelle collezioni del Metropolitan Museum di New York, ai Cloisters, raffigurante *Cristo in mandorla con i santi Giovanni Battista e Caterina* (FIGG. 48, 49), per cui la critica è ormai concorde nell'identificare questo personaggio con Andrea da Carona, essendo Ciona una piccola frazione della valle facente riferimento proprio al comune d'origine di Filippo e Andrea<sup>215</sup>.

Come si può notare, la capillarità del raggio d'azione e la diffusione del linguaggio caronese<sup>216</sup>, secondo dinamiche ancora poco approfondite a livello di committenza e orientamenti di gusto

---

<sup>214</sup> Sul monumento cfr. STEMP 1992. Per la bibliografia di riferimento circa le opere ferraresi, vedi nota 187.

<sup>215</sup> Inv. 62.128a-i. L'iscrizione recita: HOC OPUS FECIT MAGISTER AND[R]EAS DE GIONA MCCCCXXXIII. La lastra con l'iscrizione è considerata una sostituzione da Lisbeth Castelnuevo-Tedesco (in *Italian medieval sculpture* 2010, pp. 240-249, n. 49) prima dei chiarimenti di Galli e Schulz circa la coerenza dell'insieme (MARKHAM SCHULZ 2017, I, p. 106 nota 19). Castelnuevo-Tedesco (1992, pp. 440-459) riconduce il pezzo alla chiesa di san Giovanni Battista a Savona, amministrata dai cavalieri di Malta e dedicata altresì ai santi Margherita e Leonardo, dove costituiva probabilmente l'arredo principale dell'altar maggiore. La studiosa affianca stilisticamente l'opera alla produzione caronese nota, ma soprattutto al contesto veneziano, ribadito da Anne Markham Schulz (2017, pp. 106-107) che lega le soluzioni formali adottate dall'autore di questo artefice a quelle impiegate per le figure delle lunette di Campo san Provolo e della cappella Corner ai Frari, tramite puntuali confronti, che estendendosi alla *Santa Margherita* qui effigiata, diversa dal *Cristo in Maestà*, ma al contempo opera secondaria per essere realizzata da chi firma l'opera, permettono di avanzare l'ipotesi che l'autore delle figure venete, comprese le famose figure della cappella dei Mascoli, sia proprio Filippo Solari (*ivi*, p. 111).

<sup>216</sup> Oltre a quelle citate, altre opere riferite dalla critica ai due artisti sono: la lastra scolpita con le figure della *Vergine in trono col Bambino e Santi*, parte dell'altare Franco, datata 1449, già nella chiesa di San Pietro di castello a Venezia e oggi a Bergamo, murata sulla facciata di un palazzo in via porta dipinta (cfr. MARKHAM SCHULZ 1997, pp. 836-848); una statua effigiante *Santa Felicola* nella chiesa di San Prospero a Parma (cfr. GALLI in CAVAZZINI, GALLI 1997, pp. 111-118); una cornice in terracotta con figure tra motivi fitomorfi, eseguita per la decorazione del finestrone del Banco Mediceo di Milano dagli stessi stampi realizzati per le partiture decorative del palazzo di Branda Castiglioni a Castiglione Olona (cfr. CALDARA 2003, pp. 5-14; CALDARA 2013, pp. 133-142); una *Madonna col Bambino* già all'esterno di Santa Maria in Podone a Milano, oggi distrutta (cfr. GALLI in CAVAZZINI, GALLI 2007, p. 38 nota 96); una triade di rilievi con *Dio Padre e due angeli* facenti parte delle raccolte Cini (FIG. 109), esposte nel cortile interno del castello di Monselice (cfr. GALLI, in CAVAZZINI, GALLI 2007, p. 38 nota 96); una testa di *Fanciulla acconciata con balzo* custodita presso le Raccolte Civiche di Brescia e già all'abbazia di Leno, nel bresciano (inv. S.310, cfr. GALLI in CAVAZZINI, GALLI 2007, p. 38 nota 96); una statuetta di *Madonna annunciata* collocata sulla facciata della chiesa di Ponzano Magra, in provincia di La Spezia (cfr. GALLI in CAVAZZINI, GALLI 2007, p. 38 nota 96); un *Santo guerriero (forse san Giorgio?)* conservato al Museo di sant'Agostino di Genova e di provenienza ignota (cfr. MSA 297, cfr. GALLI 2018a, pp. 80-85; FALCONE 2018, pp. 103-104 nota 13); un rilievo murato in una palazzina moderna nel

condivisi dai contesti produttivi in cui operarono, contribuì significativamente alla fama di questi artefici, che il Borromeo ingaggiò, ormai all'apice del successo, alla metà degli anni Quaranta del secolo. Fu probabilmente a seguito della caduta in disgrazia di Vitaliano, nel 1447, che i due capi bottega Andrea e Filippo decisero, ormai disoccupati, di allontanarsi da Milano. Il documento genovese che attesta il loro reclutamento, nella primavera del 1448, per l'esecuzione di un grandioso tabernacolo per la custodia del Santissimo Sacramento<sup>217</sup> - oggi frammentario (FIGG. 50-57; 134) -, da sistemare accanto all'altar maggiore della cattedrale di San Lorenzo, costituisce un elemento di datazione determinante, per ricostruire il percorso dei due lombardi da Milano alla città ligure. Una commessa tanto importante, affidata loro nel torno di pochi giorni dal momento in cui venne emanata quella per il nuovo assetto della Cappella del Battista<sup>218</sup>, che doveva sorgere nella stessa area presbiteriale, presso uno dei siti più connotati simbolicamente della città, non poteva essere assegnata incautamente a scultori sconosciuti nel panorama locale. Il precedente costituito dalla tomba di Francesco Spinola in San Domenico si può identificare come un ottimo trascorso su cui tarare le capacità della taglia, tuttavia, il coinvolgimento in almeno un altro cantiere cittadino dei Maestri caronesi potrebbe rendere ancora più chiare le dinamiche che resero possibile il loro contributo al rinnovamento dell'area dell'altar maggiore della cattedrale genovese. Alcune opere - che saranno trattate nel secondo capitolo, al paragrafo dedicato al complesso - permettono infatti di identificare l'operato della taglia presso il convento di Santa Maria di Castello, uno dei pochi luoghi in città in cui quel linguaggio impregnato di eleganze tardo gotiche temperate da modelli umanistici portato avanti dai due maestri lombardi poteva rispondere al gusto di Gerolamo Panissari, trovandovi un ammirato committente, che

---

quartiere genovese di Molassana, con la curiosa iconografia di un giovane navigante in uno scenario marino, con sullo sfondo una veduta di città (cfr. GALLI 2018a, p. 88 nota 34; FALCONE 2018, pp. 103-104 nota 13); il rilievo genovese con *San Giorgio che uccide il drago* di piazza Cattaneo (STEMP 1992, p. 109 nota 89); il paliotto conservato a San Giuliano d'Albaro, con due *Angeli e il Padre Eterno*, proveniente dalla demolita abbazia di San Benigno (cfr. GALLI in CAVAZZINI, GALLI 2007, pp. 27; 39 nota 108); il portale del palazzo di Brancalione Grillo in vico Mele, a Genova (cfr. paragrafi 2.2 e 3.3); una *Madonna* oggi al Bode Museum di Berlino, ma acquistata a Ferrara (inv. 2646, cfr. GALLI in CAVAZZINI, GALLI 2007, p. 26 nota 99) e alcuni rilievi ferraresi, opera di scultori influenzati dalla presenza dei maestri (cfr. GALLI in CAVAZZINI, GALLI 2007, p. 26), cui si può ricollegare una *Madonna* presente nella cattedrale di Comacchio (cfr. MEZZETTI in *Mostra di opere d'arte restaurate* 1964, p. 21, STEMP 1992, p. 80-81); una *Pietà* lignea nella chiesa di san Francesco a Verona e, sempre nel capoluogo veneto, un *Compianto su Cristo morto* posto sotto la mensa dell'altare Saraino, in San Fermo Maggiore (PIETROPOLI 1996, p. 53; FRANCO 1998, pp. 124-125; FRANCO 2007, p. 41). Di recente sono stati aggiunti al catalogo dei maestri un *Guerriero* frammentario dei depositi del Museo di Sant'Agostino, proveniente dalla cattedrale, e una *Madonna col Bambino* corsa, sita a Omessa (FALCONE 2018, pp. 96-97).

<sup>217</sup> Per il tabernacolo eucaristico della cattedrale genovese si dispone del documento di allogazione (vedi nota 145) in cui sono stati riconosciuti i nomi dei due caronesi (FALCONE 2018, pp. 83-115), mentre ignoto resta l'aspetto della struttura, di cui si sono conservati, attualmente murati nel tamburo della cupola alessiana della stessa san Lorenzo, alcuni rilievi con *Dottori della Chiesa e Evangelisti* (B. ASTRUA, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 228-229). Il manufatto è citato anche da Michela Zurla (2015, pp. 34-35). Nel più recente contributo Maria Falcone, basandosi sulle misure riferite dal contratto, ipotizza la composizione della struttura e la distribuzione degli elementi superstiti, cui si aggiungono senza dubbio, per ragioni iconografiche, un *Evangelista* e un *Sant'Agostino*, al fine di completare le due serie di personaggi biblici (2018, pp. 93-94).

<sup>218</sup> I due documenti sono rispettivamente datati al 4 maggio 1448 e all'8 maggio 1448. Cfr. *Infra*.

non avrebbe esitato, nello stesso torno di anni, a manifestare il proprio apprezzamento per il lavoro dei bissonesi Giovanni e Domenico.

Immaginare la coesistenza di due maestranze lacuali, unite *in solido* per portare avanti la maestosa impresa di decorazione del complesso, che prendeva probabilmente il via tra il 1447 e il 1448, non appare un'ipotesi azzardata, considerando il modo di concepire il lavoro proprio dell'universo corporativo genovese. Che a questo punto, a coordinare i lavori in veste di capo bottega, appaia Giovanni da Bissone, socio di Domenico Gagini almeno dal 1448, ma portavoce di un linguaggio figurativo più prossimo ai modi di fare caronesi, porta a riflettere sul ruolo da lui giocato presso l'una e l'altra realtà imprenditoriale, e a chiarire quale fosse il suo legame, o meglio se fosse possibile ammettere l'esistenza di una relazione non meramente casuale, fra il suo operato e quello dei Maestri caronesi, cui d'altronde, la propria grammatica formale sembra dichiaratamente ispirarsi.

In questo intreccio di relazioni, che si tenterà di sciogliere nel paragrafo dedicato alla formazione del bissonese, si ripropongono con insistenza le aperture e le relazioni tra Genova, Firenze e Venezia, che non possono più venire ricusate. La 'diversità' della scultura a Genova nel secondo Quattrocento, rilevata da Laura Tagliaferro, sembra risiedere proprio nella capacità multiforme degli artefici che vi lavorarono di rielaborare le mediazioni linguistiche con cui entravano in contatto restituendole in nuovi codici: la particolare commistione di eleganze formali definibili come tardogotiche, unite al turgore delle carni delle figure, sensibilmente percepibile al di sotto dei fitti panneggi, all'aspetto imbambolato dei loro occhi sovradimensionati, che caratterizza molte opere genovesi può spiegarsi più compiutamente se si introduce nell'equazione tra Milano e Firenze quella componente di delicata mediazione veneziana, non scevra da suggestioni ghibertiane, che sembra giungere in città proprio grazie all'apporto delle maestranze caronesi, e che appare capace di influenzare il tessuto locale più a lungo, e non meno profondamente, di quanto fece il linguaggio rivoluzionario e prospettico di Domenico Gagini.

#### 1.4.2 I bissonesi di prima generazione. Domenico, Elia e Matteo da Bissone

Al pari dell'attività caronese è altrettanto essenziale per lo sviluppo della scultura del Quattrocento a Genova l'operato di Domenico Gagini da Bissone, brillante personalità artistica di formazione fiorentina che presenzierà in città per almeno un decennio, lasciando in eredità ai suoi successori importanti testi figurativi con cui confrontarsi<sup>219</sup>.

Sulla formazione del Bissonese gli studi hanno ormai messo in luce un inconfutabile esordio fiorentino: da questo contesto, infatti, la sua produzione figurativa riceve costanti impulsi, da lui rielaborati in maniera del tutto personale. A rivelare questa parentesi formativa toscana è il *Trattato* di Filarete, che annovera tra i discepoli del Brunelleschi un "Domenico dal Lago di Logano", la cui precisa identità è destinata a rivelarsi in una serie di successive testimonianze archivistiche, quali i registri dei conti del cantiere della basilica fiorentina di San Lorenzo (1442-1443) e l'inventario dei beni presenti nella casa del Brunelleschi subito dopo la sua morte, nel 1446. Da quest'ultima testimonianza, in particolare, emerge chiaramente lo stretto rapporto che aveva intrecciato le vite dei due artefici: vi si ricorda, infatti, di una stanza nella quale era solito stare "Domenico di Pipo di ser Brunellesco", quasi fosse stato, per quest'ultimo, un figlio adottivo<sup>220</sup>. Il soggiorno fiorentino presso uno dei protagonisti del Rinascimento sarà fondamentale per lo sviluppo del codice espressivo di Domenico e offrirà a un giovane e talentuoso artista ancora alla ricerca del proprio linguaggio artistico la possibilità di comprendere e fare proprie le più recenti svolte della modernità: dalla sensibilità spaziale alla cognizione volumetrica delle figure, saranno le nuove soluzioni figurative offerte da questo contesto, piegate di volta in volta alle sue esigenze a permettere a Domenico di sviluppare una grammatica e una sintassi formale tutte personali, come dimostrano le numerose citazioni tratte da soluzioni brunelleschiane, ghibertiane e donatelliane, ma anche lippesche, e applicate persino in campo architettonico, nella concezione della cappella del Battista, presso la Cattedrale di San Lorenzo a Genova<sup>221</sup>.

La carriera genovese di Domenico ha inizio intorno al 1448, data a cui risale il primo documento di commissione pervenutoci che lo riguarda, ossia il rogito<sup>222</sup> tramite cui i priori della Confraternita del Battista, Baldassarre Vivaldi e Gaspare Cattaneo, affidano allo scultore il compito di progettare e ornare una nuova e più degna cappella dedicata a San Giovanni

---

<sup>219</sup> Sull'attività genovese di Domenico Gagini cfr. KRUFT 1970b, pp. 33-50; KRUFT 1971b, pp. 20-27; KRUFT 1972a, pp. 13-18; 240-241; VALENTINER 1940, pp. 76-87; DI FABIO 2004a, pp. 48-71; DI FABIO 2011c, pp. 623-641; DI FABIO 2012, pp. 163-173.

<sup>220</sup> Sulle notizie inerenti la formazione del maestro bissonese presso il Brunelleschi: CAGLIOTTI 1999, pp. 70-90, con bibliografia precedente.

<sup>221</sup> Cfr. *Infra*.

<sup>222</sup> Il contratto, datato il 4 maggio 1448, è edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 127-129 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 245-246, doc. I.

Battista<sup>223</sup>. L'esigenza di riformulare in strutture più appropriate lo spazio dedicato al santo Precursore in Cattedrale è naturale conseguenza di una rinnovata attenzione alla devozione nei confronti del corpo del santo, fin dal Medioevo simbolo di unità civica oltre che soggetto di una speciale devozione<sup>224</sup>, che si manifestò nella realizzazione di ben tre arche per custodirlo: una argentea, del 1176; una marmorea, del 1225circa; per arrivare a quella, argentea, per l'ostensione processionale delle sue ceneri, commessa nel 1438<sup>225</sup>.

Già dal 1299 la nascita della specifica Confraternita<sup>226</sup> garantiva attenzione costante al culto del Battista e al mantenimento degli spazi sacri a lui dedicati, come dimostrano gli episodi di privati, legati alla congregazione, che concedettero locali e commissionarono a proprie spese elementi decorativi per ornarne l'altare, probabilmente fin dal XII secolo posto alla destra dell'altar maggiore<sup>227</sup>. Ed è proprio l'area accanto all'altar maggiore che viene deputata in un primo momento ad accogliere le strutture rinnovate, affidate al Gagini su incarico della Confraternita stessa, che già da qualche anno si apprestava, tramite «suffragij [...] che dalla pietà dei cittadini furono porti liberamente»<sup>228</sup>, a raccogliere i finanziamenti necessari a una nuova e più maestosa cappella in vista dell'auspicato rinnovamento di quello spazio sacro che nelle fonti è citato come somigliante piuttosto a un «forno o pertugio anziché ad un altare»<sup>229</sup>. Il primo

---

<sup>223</sup> Sulle vicende storiche e decorative della cappella del Battista si segnala la bibliografia principale in: CALCAGNINO 1648, ed. 1697, pp. 120 ss.; BANCHERO 1855, pp. 175-178; BANCHERO 1846, II, p. 64-66; ALIZERI 1846-1847, I, 1846, pp. 55-56; SALVI 1931, pp. 896-900; KRUF 1970b, p. 33; TAGLIAFERRO 1987, pp. 260-261; DI FABIO 1998, p. 300; DI FABIO 2011d, pp. 117-118; PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 280-281; SÉNÉCHAL 2012; ZURLA 2015, pp. 181-199; DI FABIO 2017b, pp. 82-114. Più in generale sui lavori di restauro ottocenteschi in Cattedrale si veda DI FABIO 1984, pp. 193-248.

<sup>224</sup> Sin dalle trattazioni di Jacopo da Varagine (1411) la figura del Santo assume a emblema di identità e unione civica, in una speciale commistione di devozione e municipalità che si riflette nel particolare ruolo rivestito dalla Cattedrale genovese, insieme luogo sacro e civico. Su questi aspetti devozionali e sulle vicende e il significato del culto del Battista in città, a seguito dell'arrivo delle ceneri da Mira (1099), cfr. NICOLÒ DELLA PORTA, *Historia translationis reliquiarum beati Ioannis Baptiste ad civitatem Ianuae ...*, Genova, Archivio di Stato, ms. 62, edito in parte in *Recueil des historiens des croisades. Historiens occidentaux*, V, Paris 1895, pp. 236-247; CALCAGNINO 1648, ed. 1697; DI FABIO 1998 pp. 88-91, 258-279; POLONIO FELLONI 2000, pp. 35-65; DI FABIO 2007a, pp. 302-316. Sul Tesoro: DI FABIO 1999b, pp. 103-134; ALTAVISTA 2008, pp. 91-110; G. AMERI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 157-166; AMERI 2015, pp. 11-58.

<sup>225</sup> Sulle vicende dell'Arca processionale del Battista, conservata al Museo del Tesoro di Genova, che dovettero protrarsi per alcuni anni e sui suoi autori, tra cui Teramo Danieli, Beltramino de Zuttis e Simone Caldera, cfr. DI FABIO 2016, pp. 271-294, con bibliografia.

<sup>226</sup> Sulla Confraternita si vedano gli studi contenuti in PAOLOCCI 2000.

<sup>227</sup> Tra questi interventi si ricordano quelli operati dalla famiglia Campanari nel 1323, che determinarono un primo ampliamento sfondando parte del muro presbiteriale in cambio del privilegio di potervi far sposare le donne di famiglia (cfr. CALCAGNINO 1648, ed. 1697, pp. 120-121; BANCHERO 1846, II, p. 65; SALVI 1932, pp. 896-897); quelli attuati da Luca Fieschi nel 1327, il cardinale cui si dovette l'esecuzione di una tribuna per l'ostensione dell'arca contenente le ceneri del Precursore (cfr. DI FABIO 2011d, pp. 118-119); e ancora un timido rinnovamento datato al 1410 (DI FABIO 1998, p. 300). Per la gli interventi decorativi nel Medioevo, cfr. DI FABIO 1998 pp. 183-185.

<sup>228</sup> Cfr. CALCAGNINO 1648, ed. 1697, p. 137.

<sup>229</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 99. In un documento del novembre del 1448 si evince come infatti fosse dal dogato di Tommaso Campofregoso che si ricavano da trattenute sulle paghe di stipendiati dal Comune una certa somma, destinata alle casse della Confraternita del Battista al fine di condurre l'opera a compimento, cfr. CALCAGNINO 1648, ed. 1697, pp. 136-137; BANCHERO 1846, II, p. 65; ALIZERI, 1870-



progetto, dignitoso, ma non troppo monumentale, prevedeva di ampliare la precedente cappella, ubicata in un non meglio precisato punto lungo la parete nord del presbiterio, tramite l'inserimento di un baldacchino marmoreo, articolato in due spazi coperti a crociera, con tre colonne, nove statue e quattro rilievi, sollecitando le competenze scultoree e architettoniche dell'artefice lombardo<sup>230</sup>. Tuttavia, nel giro di un paio d'anni, l'inizio dei lavori dovette mettere in evidenza le difficoltà di procedere in tal senso, visto l'ingombro che si sarebbe venuto a creare presso lo spazio del presbiterio, che avrebbe ostacolato le esigenze del culto.

Non si deve dimenticare che, contemporaneamente, presso un non precisato fianco dello stesso altare maggiore, stava sorgendo il grandioso tabernacolo marmoreo dedicato al Santissimo Sacramento, che un'altra *societas* di benemeriti privati cittadini affidava, appena qualche giorno dopo la commissione geginiana, a Filippo Solari, Andrea da Carona, Iacopo da Barchino e Giovanni da Campione<sup>231</sup>. Ma oltre che per supposte esigenze pratiche, il cambio di piani per il progetto della cappella del santo Precursore fu fortemente oggetto di dibattiti in sede pubblica, come dimostra l'appassionato discorso pronunciato dal cancelliere della Repubblica Jacopo Bracelli nel 1450<sup>232</sup> di fronte a un nutrito gruppo di eminenti concittadini riunitosi nell'aulica cornice della cattedrale genovese. La forza degli argomenti esposti dall'umanista non lasciò indifferente la cittadinanza, che non poté esimersi dall'appoggiare un nuovo e grandioso progetto per la cappella, sebbene questo dovesse approntarsi dopo il dicembre del 1451. In questo momento, un documento rivela che, nel corso di lavori ancora in atto presso l'altare per

---

1880, IV, 1876, pp. 100-101 nota 1. Non era fatto inusuale che il comune finanziasse le imprese decorative attraverso la concessione di rendite e privilegi, ma il compito veniva assolto da un ente pubblico, che dai primi del Trecento si identifica con l'ufficio dei Salvatori del Porto e del Molo, poi sostituito dai Padri del Comune, la cui competenza varava tutti i provvedimenti volti a sovvenzionare qualsiasi tipo di spesa pubblica, solitamente rivolta *in primis* ad opere di imprescindibile utilità pubblica, come il consolidamento dell'Arsenale, del Molo o dell'Acquedotto, cfr. POLONIO FELLONI 1996, pp. 131-132; TAGLIAFERRO 1987, p. 226. Ai Padri del Comune si rivolse Ambrogio de Marini nel 1452 per ottenere il permesso di edificare la propria cappella accanto a quella del Battista, conquistando un risultato favorevole, così come quello ottenuto dai fratelli Fieschi Matteo e Jacopo, che si garantiscono l'approvazione dei lavori per la cappella da erigere al presule Giorgio. Su queste opere in ultimo G. AMERI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp.257-260. Per una trattazione più approfondita sui due sacelli cfr. paragrafo 3.4.

<sup>230</sup> Il primo progetto per la cappella prevedeva diciotto mesi di lavoro e un compenso orientato tra le 800 e le 1000 lire, cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 127, DI FABIO 2004a, p. 53; KRUF 1972a, pp. 16-18; SÉNÉCHAL 2012, pp. 90-91; L. PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 284-285.

<sup>231</sup> Sulla collocazione del monumento Maria Falcone (2018, pp. 85, 104 nota 21) propone di individuare nel *cornu evangelii* un sito appropriato a questo genere di manufatti, per prassi qui solitamente eretti (Caglioti 2006, pp. 72-73). La presenza della cappella del Battista fin dalle sue forme trecentesche fa tuttavia supporre che per il caso genovese si potesse scegliere optare per una scelta meno consueta, per non affollare la stessa porzione di muro con le due nuove e monumentali strutture, le cui altezze ondeggiavano significativamente sui sei metri. Cfr. nota 218. Non si conosce il destino subito dal monumento prima che parte dei suoi frammenti fossero murati lungo il tamburo della nuova cupola, nel corso del Cinquecento, ma il tabernacolo, se terminato, non dovette stare in opera a lungo, dal momento che nemmeno il visitatore francese Jean d'Auton, in visita con il sovrano Luigi XII nel 1502, ne farà menzione nella sua descrizione della chiesa, nonostante si dimostri assai attento alle produzioni marmoree ivi contenute. Per la visita del re di Francia a Genova vedi *Infra*.

<sup>232</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 113-120, in particolare pp. 116-119 nota 1; BOZZO 2000a.

gli ampliamenti inizialmente previsti, si decise l'arretramento della mensa stessa, consentendo così il miracoloso ritrovamento e la traslazione delle reliquie di San Siro<sup>233</sup>. Dal discorso del Bracelli si evince quanto, oramai, la ristrutturazione monumentale del sacello non rispondesse più a esigenze soltanto devozionali, e si ergesse piuttosto a emblema della città stessa, focalizzando l'attenzione della committenza, infiammandone gli animi, sulla importanza civica dell'impresa, che solo seguendo modelli altrettanto grandiosi, individuati tanto nel mitico riferimento al tempio di Salomone quanto nelle arche che ospitavano le spoglie di san Domenico a Bologna o di san Pietro Martire a Milano, poteva garantire un diretto dialogo concorrenziale con i più importanti poli culturali e politici della penisola.

La nuova fatica architettonico-scultorea prevedeva lo sfondamento di una porzione di muro lungo la navata settentrionale, così da ottenere un'apertura verso la piazza antistante la chiesa di San Giovanni il Vecchio, che veniva a rimpicciolirsi per fare spazio al nuovo sacello. Domenico Gagini, che evidentemente aveva sino a quel momento soddisfatto le richieste della *consortia*, era riconfermato come *caput magister* dell'impresa, ed è probabile che vi fossero reimpiegati alcuni dei marmi che la bottega si era già avvicendata a scolpire secondo il precedente progetto, sebbene non sia noto in quale misura<sup>234</sup>. La nuova opera (FIG. 67) rivela tutta la confidenza che Domenico aveva con i modelli fiorentini, che in qualità di allievo del Brunelleschi aveva potuto senza dubbio ammirare, come dovette accadere per la cappella de' Pazzi, cui ben si associano la scansione geometrica che la fronte del sacello genovese (FIGG. 68, 84) e la stessa articolazione interna dei suoi spazi presentano<sup>235</sup>. Nel progetto del Bissonese, tuttavia, le suggestioni

---

<sup>233</sup> Cfr. NEGROTTO (1796), *Notizie* ms., pp. 367-374, doc. I, tav. LXXXVI; BANCHERO 1855, pp. 165-174, 287-294, doc. XLII (3 dicembre 1451).

<sup>234</sup> Non è noto in quale misura i lavori per il primo progetto fossero stati portati a compimento. Cfr. KRUF 1970b, pp. 34, 36; KRUF 1972a, pp. 16-18; SÉNÉCHAL 2012, pp. 90-91; PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, pp. 284-285. Quest'ultima studiosa esclude la corrispondenza tra i due progetti delle colonne di sostegno, che i contratti rivelano di due misurazioni differenti, e propone di identificare nei quattro rilievi citati dal contratto e da eseguire per il primo progetto, non le quattro *Storie del Battista*, come diceva Hanno-Walter Kruft (1972a, pp. 16-18) bensì quattro tra i tondi con le scene di vita dei Santi. Gli evidenti riferimenti tra la *Nascita del Battista* genovese e la scena della *Nascita di Santo Stefano* affrescata da Filippo Lippi per il Duomo di Prato, riferiti a una data non precedente al 1452, escludono l'identificazione degli elementi del primo progetto con i quattro grandi rilievi istoriati attualmente in opera. Per gli affreschi del Lippi cfr. GNONI MAVARELLI 2009; RUDA 1993, pp. 258-259. Tra le figure di Santi a tutto tondo la critica non è concorde nell'identificazione di quanto realizzato per il primo e il secondo progetto del sacello, che vedeva accrescere le sculture da nove a undici. Kruft pensa che la figura femminile posta tra il *San Giovanni Battista* e il *San Lorenzo* fosse in origine concepita per essere una *Madonna col bambino*, da porre al centro del prospetto, ma la posa innaturale e il gesto della figura, che sembra atto al sostegno di una fiaccola, forse rimossa, fa propendere Linda Pisani (in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 284-285) per il riconoscimento della figura fin da subito nella *Virtù*. Più mediato è il parere di SÉNÉCHAL (2012, pp. 90-91), che vi riconosce la sovrapposizione di entrambe, una Vergine Maria che funge anche da esempio indiscutibile di virtù caritatevole.

<sup>235</sup> Il primo a notare tale riferimento fu il Reymond (1899, p. 245), poi il Rolfs (1907, pp. 37-38), che aggiunse la notazione della presenza della stessa cornice strigliata. Sebbene il progetto della cappella Pazzi venne portato a termine soltanto nel 1461, il progetto brunelleschiano risale al 1429, data a cui risalgono i primi documenti di pagamento (BELTRAMINI 2008, p. 147), ed è a questo che Domenico dovette fare riferimento per trarre ispirazione per la sua personalissima realizzazione (CAGLIOTI 1995, pp. 36-37), che

fiorentine perdono il nitore e la pulizia cromatica che sono conferite alla cappella in Santa Croce, per porre l'accento sugli aspetti di decorazione scultorea. La fronte, una struttura a serliana forata da tre fornici, se per la parte inferiore si ispira strutturalmente al progetto originario della cappella fiorentina, termina poi in un ricco fastigio di ispirazione tardogotica, costituito da una serie di archi mistilinei alternati e decorati da pinnacoli, su cui svettano figure a tutto tondo alte poco meno del naturale. Ogni arco mistilineo inquadra un tondo istoriato, che effigia il santo soprastante in un momento saliente della sua vicenda agiografica, e sormonta un arco centinato, dentellato e aperto sopra una coppia di *Padri della Chiesa* ed *Evangelisti* affrontati. Tra queste due soluzioni strutturali corre una strigilatura, che si svolge al di sopra delle arcate e per tutta la lunghezza della serliana, intervallata da immagini di *Agnus dei*, desunte dalla decorazione robbiana presente all'interno del modello toscano. La sobrietà e l'equilibrio delle forme brunelleschiane trova dunque nella traduzione geginiana uno sconvolgimento in favore della decorazione: l'effetto d'insieme è un tripudio di ornamento, che in una sorta di *horror vacui* ricopre tutte le partiture architettoniche rendendo la decorazione assoluta protagonista<sup>236</sup>. La luce si infrange sui racemi intrecciati che ricoprono le colonne e sulle scene narrative dei rilievi, correndo morbidamente lungo i floridi tralci abitati da puttini che le incorniciano, per poi percorrere i pieni e i vuoti delle nicchie a conchiglia abitate da *Profeti*: la semplicità delle partiture lisce della fronte fiorentina, dove le lesene rudentate sono sostituite da una soluzione decorativa più vicina agli elementi di cornice della *Porta del Paradiso* di Ghiberti, è dunque completamente negata. L'interno, frutto di rimaneggiamenti successivi, doveva presentarsi riccamente ornato, come dimostrano i brani di restauro realizzati nel 2000, che rivelano tracce di dorature e pigmenti di azzurrite, mentre gli *Evangelisti* e le lunette istoriate verranno messe in opera in un secondo tempo, sul finire del secolo.

Un gusto per la policromia che trovava riscontro nella scelta da parte dei priori della *consortia* di affidare la decorazione della volta e delle pareti esterne al *medium* pittorico, incaricandone autore il lombardo Vincenzo Foppa, che sarà largamente apprezzato dall'*élite* locale<sup>237</sup>. Gli affreschi, oggi perduti, a eccezione di qualche frammento posto in prossimità della fronte, che a tratti continua la decorazione scultorea<sup>238</sup>, ai lati e tra le sculture di santi che si ergono solitari

---

come è stato notato differisce in non pochi elementi (BULGARELLI 1996, pp. 72-73, 99 nota 155). In ultimo si vedano SÉNÉCHAL e PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 90; 281-282.

<sup>236</sup> Per i parallelismi tra la cappella Pazzi e il progetto geginiano cfr. PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 282.

<sup>237</sup> Sul pittore si vedano in particolare i contributi della mostra bresciana del 2002: *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento* (2003).

<sup>238</sup> Sulle pitture GALLI 2002, pp. 213, 219 nota 2; *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, II, pp. 289-292, figg. 293-296. Michela Zurla avanza l'ipotesi che la decorazione pittorica, riguardando anche il prospetto esterno della cappella, dal momento che nel documento si vuole affrescare «tam in facie quam in cello», costituisca un sicuro termine *ante quem* (ZURLA 2015, p. 186). Mentre il termine temporale vale senza dubbio per la struttura interna, non si è d'accordo sulla certezza dello stato dei lavori per la fronte, che anzi, là dove

come pinnacoli in cima alla composizione, venivano commissionati il 2 gennaio 1461<sup>239</sup>. A questa data risale infatti il documento di ingaggio, in cui il Foppa prometteva di dipingere *tam in facie quam in cello ipsius cappelle prout placuerit dictis prioribus*, i quali a loro volta, diffidenti nei confronti di un pittore ancora poco noto al di fuori della Lombardia, imponevano rigide condizioni lavorative, riservandosi la facoltà di licenziare l'artista qualora i risultati presentati non fossero stati di loro gradimento e sempre che essi non decidessero di rivolgersi a un pittore più idoneo alle loro esigenze, obbligando addirittura in questo caso il pavese alla restituzione della somma consegnatagli come anticipo<sup>240</sup>. Per ovviare a questo scetticismo, il pittore aveva chiesto al signore di Milano, Francesco Sforza<sup>241</sup>, una lettera di raccomandazione, che giunse dietro sollecito dell'artista, il 28 giugno dello stesso anno. Dal testo della missiva, in cui il pittore è definito 'abilissimo nell'arte sua' si evince che a quella data i lavori pittorici fossero già *in fieri*, dal momento in cui il Foppa si impegna a lavorare *diligentius* all'impresa già avviata. Le pitture, che forniscono inoltre un utile puntello per datare il termine *ante quem* dei lavori di costruzione<sup>242</sup>, furono così apprezzate che nel 1463 si additava a Giovanni Mazzone di Alessandria come *pulcherrima* l'immagine di Dio Padre affrescata nella volta della cappella, che il pittore doveva riprodurre, uguale se non più bella, nel polittico a lui commesso per lo stesso ambiente il 16 maggio 1463<sup>243</sup>. Se ne deduce che a queste date parte delle decorazioni della volta fossero dunque

---

terminati, avrebbero urtato la stesura delle pitture, specie nella parte sommitale, dove queste avrebbero dovuto scomodamente aggirare le sculture apicali della fronte geginiana. Questa, era probabilmente condotta per la maggior parte del suo alzata, e si deve pensare terminasse gomito a gomito con il pittore.

<sup>239</sup> ASG, *Notai antichi*, 727, n. 4, pubblicato in VARNI 1866, pp. 23-24 nota 1; ALIZERI 1870-1880, I, 1870, pp. 354-355 nota 1; FFOUKLES, MAIOCCHI 1909, p. 290, doc. 3; MAIOCCHI 1937, p. 112, n. 15; AGOSTI, NATALE, ROMANO 2003, p. 300, n. 3.

<sup>240</sup> Nel documento non è precisato il prezzo dell'impresa, che rimaneva a discrezione dei Priori, così come la facoltà di licenziare lo stesso pittore, secondo rigide prescrizioni. A fare da fideiussore al Foppa il pittore genovese Gaspare dell'Acqua cfr. FFOULKES, MAIOCCHI 1909, pp. 30-31; SALVI 1932; ALGERI, DE FLORIANI 1991, p. 228.

<sup>241</sup> ASMi, *Sforzesco*, *Registri delle missive* 52, c. 48r (28 giugno 1461). Indirizzata alla Confraternita del Battista ma anche al Doge genovese, Prospero Adorno (Genova, 1428-Asti, 1485), la raccomandazione dell'artista da parte di Francesco Sforza si inserisce in un delicato momento politico, in cui i due governi troveranno accordi di alleanza in funzione antifrancese, come denota la vittoria delle truppe lombardo-liguri nella battaglia di Sampierdarena (17 luglio 1461). Sulla battaglia cfr. VITALE 1955, I, p. 162; sulla scelta del pittore legata agli indirizzi politici cfr. NATALE 1987, I, p. 17; ALGERI, DE FLORIANI 1991, p. 228. Il testo della lettera è edito in FFOULKES, MAIOCCHI 1909, pp. 290-291, doc. 4; AGOSTI, NATALE, ROMANO 2003, p. 300 n. 4.

<sup>242</sup> Da intendersi i lavori di muratura, e quindi l'architettura della copertura del sacello. Michela Zurla (2015, p. 168) crede di poter trovare in questa data un riferimento al termine dei lavori anche della fronte geginiana, in un'ipotesi che non si condivide. Vedi *Infra*.

<sup>243</sup> Il contratto prevedeva inoltre che le figure della *maiestatem*, dipinte e scolpite, effigianti il Battista e altri santi, fossero terminate entro l'agosto dello stesso anno, su disegno fornito dal Gerolamo da Savignone, per una somma di 125 lire, cfr. ALIZERI 1870-1880, II, 1873, pp. 23-24. L'opera è purtroppo andata dispersa.

portate a compimento<sup>244</sup>. Un secondo contratto, datato il 12 luglio 1471<sup>245</sup>, rinnova l'ingaggio per una seconda fase di decorazione della cappella battistina, per cui l'artista riceve un pagamento nel novembre dello stesso anno. Non si hanno informazioni circa i dettagli sui lavori intrapresi in questo secondo momento, forse volti a completare la decorazione progettata e lasciata incompleta con l'allontanamento del 1462, o riguardanti altre porzioni murarie cui porre decorazione pittorica, sebbene sia difficile credere che le pitture si fossero estese alle pareti, dal momento in cui in quegli anni il pittore è impegnato in più imprese in Brianza<sup>246</sup>. Inoltre, il documento con cui nel 1492 si avvia una seconda campagna decorativa, questa volta orientata in senso tutto scultoreo, spinge a credere che questa non dovesse interferire con le realizzazioni del Foppa, troppo vicine nel tempo per essere già oggetto di quello che sarebbe un eccessivamente repentino cambiamento di gusto, nei confronti di pitture eseguite da un artista affermato, raccomandato dal signore di Milano<sup>247</sup> appena un trentennio prima e così apprezzate da essere prese a modello<sup>248</sup>. Dopo l'esecuzione della fronte marmorea - su cui si tornerà a breve - e un primo allestimento architettonico dello spazio interno della cappella, che terminato entro il 1461 riceveva la sua decorazione pittorica sicuramente presso l'area della volta, in un progetto decorativo forse interrottasi e ripreso solo un decennio più tardi, si procedeva al decoro delle pareti e dei grandi lunettoni, prediligendo questa volta l'applicazione di partiture scultoree. Non è da escludersi la possibilità che la decorazione del sacello, approntata nel sito definitivo nel 1450, fosse fin dall'inizio pensata per ricevere le decorazioni pittoriche e scultoree che assumerà in forma definitiva solo quarant'anni dopo, dal momento in cui gli impulsi ornamentali rimanevano subordinati ai finanziamenti statali o dei pubblici privati legati alla devozione civica

---

<sup>244</sup> La cronologia del pittore aiuta a stimare l'impegno per gli affreschi genovesi, dal momento in cui nel settembre 1461 risulta a Genova, probabilmente impegnato nell'impresa, coinvolto nella risoluzione di una controversia sorta tra Gasparino dell'Acqua e il suo garzone, Giovanni del Gazzo, insieme ad altri due pittori, Bernardino Re e Ottobono di Annone (il documento ASG, Notai Antichi, 593, 15 settembre 1461, è pubblicato da ALIZERI 1870-1880, II, 1873, p. 412; FFOULKES, MAIOCCHI 1909, p. 291 n. 5; AGOSTI, NATALE, ROMANO 2003, p. 300, n. 5), mostrandosi perfettamente inserito nel *milieu* artistico genovese. Tuttavia tra maggio e giugno del 1462 sembra essere rientrato nuovamente a Pavia, dove firma e data una pala eseguita per Battista Maletta, abate di Morimondo, e dove lo richiama il Duca di Milano: i lavori potevano dunque essere rimasti incompiuti per mancanza di fondi da parte della *consortia* o portati a termine, in forme e spazi purtroppo ignoti.

<sup>245</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, I, 1870, pp. 357-358.

<sup>246</sup> Nell'ottavo decennio del secolo il pittore è molto attivo: tra il 1474 e il 1476 lavorava agli affreschi del soffitto e a una grande ancona per la cappella delle reliquie nel castello di Pavia; tra il 1475 e il 1476 decorava, con Zanetto Bugatto e Bonifacio Bembo, le pareti del tramezzo della chiesa francescana di San Giacomo, poco fuori Pavia, mentre era attivo a Brescia, per la decorazione della volta della cappella Averoldi nella chiesa del Carmine, per cui aveva realizzato, tra il 1475 e il 1476, anche una pala d'altare andata perduta.

<sup>247</sup> Per il quale inoltre il Foppa dipingerà intorno al 1463 i preziosi affreschi della cappella Portinari, analogamente dedicata a conservare le spoglie e il monumentale sepolcro di Sant'Eustorgio.

<sup>248</sup> Come giustamente sottolinea Michela Zurla (2015, pp. 187-188), in contrasto con gran parte della critica che individua invece nella nuova campagna decorativa la precoce distruzione degli affreschi foppiani.

verso il Precursore. Oltre alla disponibilità economica messa a disposizione dal Comune<sup>249</sup> intervennero infatti nel finanziamento dell'impresa scultorea di fine secolo diverse *societates* di privati, nobili che provvidero mettendo a disposizione i propri luoghi di San Giorgio<sup>250</sup>, in risposta al forte sentimento di orgoglio pubblico che permeava la buona riuscita dell'opera.

Il 29 di maggio del 1492<sup>251</sup>, dopo aver ricevuto diversi luoghi dalla compagnia della Fedeltà destinati all'abbellimento della cappella del Battista, Acellino Salvago, priore della *consortia*, stipula a nome suo e dei confratelli un contratto di fornitura di marmi con Nicolò di Castello da Carrara, cui si richiedono marmi bianchi e rossi da procurare in ottemperanza alle indicazioni fornite da Giovanni d'Aria, *magistrum antelami et seu scultoris* scelto per l'impresa. L'atto non specifica per quale partitura fossero destinate le varie carrate di marmo, ma si deve ipotizzare che fossero riservate in parte al rivestimento murario, dove si ritagliavano le nicchie che poi avrebbero ospitato le statue del Civitali e del Sansovino, e in parte ad accogliere gli intagli narrativi dei lunettoni, illustranti scene di vita del Precursore, a ornamento dell'area superiore delle pareti laterali. Questi, come indica l'iscrizione che corre al di sotto gli esemplari di sinistra, risultano terminati entro il 1496<sup>252</sup>.

---

<sup>249</sup> Il Comune tuttavia, come visto, si occupava contemporaneamente di finanziare le imprese statali di pubblica utilità. In un momento di ristrettezze economiche, dove gran parte dei fondi veniva investito nella costruzione del Molo (cfr. PODESTÀ 1913; BOATO 2005, p. 41), le sovvenzioni dedicate all'ornamento potevano subire ritardi, con conseguente rallentamento dei lavori artistici. Nel 1478 ad esempio i Padri del Comune sono obbligati dagli Anziani a versare una somma alla Confraternita del Battista per alcuni lavori di ornamento, che in un primo tempo non erano intenzionati a sborsare perché impegnati nelle spese per il Molo, cfr. ASCG, *Padri del Comune*, 287, n. 171, edito in VARNI 1866, pp. 24-25 e nota 1. Dalla documentazione risale al 1492 il via libera delle magistrature cittadine per la concessione alla Devozione del permesso di disporre liberamente di una cifra di denaro vincolata, a seguito di altre donazioni pubbliche: ASG, *Archivio segreto*, 641, c. 92v. (18 luglio 1492), citato in ZURLA 2015, p. 189 nota 121.

<sup>250</sup> Il 29 maggio 1492 la compagnia della Fedeltà per nome di Eliano Centurione, Cristoforo Cattaneo, Francesco Lomellini e Marcello Cicala si impegnava a devolvere 9 luoghi e 66 lire alla Devozione del Battista per l'edificazione della cappella (trascritto in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 231-233 nota 1). Il 3 luglio 1492 una società formata da alcuni nobili, rappresentati da Lorenzo Grillo, Lorenzo Grimaldi, Girolamo e Cristoforo Salvago, Francesco de Franchi Bulgaro, Giacomo Cattaneo, Oliviero di Negro, Nicolò Gentile, Percivalle Pallavicino, Girolamo Gentile, Alerame Salvago e Giovanni Vivaldi, donarono un luogo come finanziamento all'impresa (citato in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 236 nota 1). Il 10 settembre 1492 la società della Vergine, rappresentata da Luca Fieschi, Enrico Camilla e Melchiorre de Nigrone donerà due luoghi per l'ornamento (ASG, *Notai antichi*, 756, n. 297; citato in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 231-232). Nello stesso anno si registra poi la donazione di un luogo dalla *societas* rappresentata da Francesco de Franchi Bulgaro e Pietro Paolo de Mari (ASG, *Archivio segreto*, 3069, s.n.).

<sup>251</sup> ASG, *Notai antichi*, 756, n. 179a (29 maggio 1492), edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 237-238 nota 1.

<sup>252</sup> Il testo dell'iscrizione recita: «DIVO IO(HANNI) BAP(TISTAE) PRECURSORI FRANCISCUS LOMELI(N)US ET ANTONIUS SAULI PRIORES ET CONSILIU(M) MULTIPLICATA PECUNIA EXCOLUERE 1496». A questa data la critica ascrive solitamente anche la realizzazione dei clipei con gli *Evangelisti*, per la maggior parte se non interamente ricondotti al disegno del Civitali, il cui intervento per la Cattedrale è convenzionalmente collocato tra il 1496 e il 1501, anno di morte dello scultore lucchese, cfr. PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 292-293. Sulle varie posizioni della critica circa gli *Evangelisti*, vedi *Infra* nota 271.

Nell'estate del 1502 il cronista francese Jean d'Auton<sup>253</sup>, giunto in città insieme al corteo regio di Luigi XII, eletto nel 1499 signore di Genova, quale suo storiografo ufficiale, rimase ammirato dalla profusione di marmi allestiti in Cattedrale - ma soprattutto nella cappella del Precursore, e dalla ricca policromia che la connotava – tanto da riportarne un'ammaliata testimonianza nelle sue *Chroniques de Louis XII*<sup>254</sup>, apparentemente tanto concentrata sul candore delle sculture da non fornire notizie sulle opere pittoriche del Foppa o del Mazzone<sup>255</sup>, che pure a quell'epoca, per le ragioni suddette, si crede dovessero essere ancora *in situ*. Dalla lettura del passo si evince che le sculture del Civitali erano già in opera, così come lo dovevano essere i lunettoni istoriati, mentre vuote restavano le nicchie da ornare con le statue che stava scolpendo Andrea Sansovino<sup>256</sup>. Ma affascinante risulta soprattutto la descrizione di due strutture, anch'esse marmoree, che decoravano il sacello e oggi difficili da individuare, e pur tuttavia pertinenti probabilmente alle fasi decorative quattrocentesche. Si tratta, da un lato, di una cancellata marmorea che, posta come una barriera di accesso alla cappella, nascondeva parte dello spazio interno, visibile solo nella parte centrale della stessa grazie a un traforo marmoreo «ouvré a la turque et percé a jour», che si interrompeva ai lati per far spazio a due porte ed era ornato, lungo il profilo superiore, da quelle che il cronista francese descrive come «dix images angeliques tenans entre les mains chascun ung chandelier» e «le tout d'albastre»<sup>257</sup>. Un accorgimento scenico che doveva conferire ancora più sacralità allo spazio dedicato alle reliquie del santo, custodite all'interno dell'archetta marmorea protoduecentesca, che sempre l'Auton descrive posta «au derriere et atouchant dudit autel», al di sopra di una struttura composta da quattro pilastri marmorei e circondata da otto profeti scolpiti, sistemati «a l'endroit du hault du tabernacle de

<sup>253</sup> Cronista e rimatore francese (1466 circa-1528) Jean d'Auton resta al servizio di Luigi XII, che segue fedelmente nelle sue campagne d'Italia come storiografo ufficiale, sino alla di lui morte, nel 1518, per poi ritirarsi presso l'abbazia d'Angle, di cui resta abate sino alla sua scomparsa. Le sue descrizioni, puntuali e oneste nella sostanza, risuonano un po' ampollose, ma affidabili. Per approfondimenti si consulti l'introduzione di R. de Maulde La Clavière nell'edizione critica: AUTON (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, pp. I-XLIV.

<sup>254</sup> La descrizione della visita del re alla Cattedrale di San Lorenzo è in AUTON (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, pp. 69-76. Si evidenzia come per prima cosa la narrazione del francese si focalizzi sul Sacro Catino «tant verde couleur, que toute autre esmeraulde aupres d'elle est obscurcy, effacée» (*Ivi*, p. 70), alla cui vista è ammeso insieme al sovrano. Il giudizio finale, a seguito di una puntuale descrizione fisica dell'oggetto, rimarca: «ce qui est ung œuvre merueilleux a regarder, et faict par artifice, tant sumptueulx, que myeulx semble miraculeux que manuel ausi est il, selon le dire de plusieurs et l'ymaginer de chascun». In poche parole il «precieulx joyau» che i genovesi «plus chier tiennent que tout l'or du monde» (*Ivi*, p. 70).

<sup>255</sup> Sulla descrizione del francese si consultino: ELSIG, NATALE 2013, p. 9 nota e ZURLA 2015, pp. 190-191, 191 nota 131. La studiosa ritiene che l'interesse preponderante per i marmi del cronista faccia sì che vengano trascurate nella descrizione le decorazioni pittoriche del Foppa e la tavola del Mazzone, tipologie del resto quasi ignorate, dal momento che l'unica tavola dipinta citata, quella dell'altar maggiore è descritta semplicemente come un «tableau ouvré a ymagerye riche et sumptueuse» (AUTON (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, p. 72). La coppia di studiosi invece addita in tale mancanza la prova che a queste date la decorazione pittorica del sacello doveva già essere stata smantellata durante gli interventi decorativi del 1492.

<sup>256</sup> Cfr. AUTON (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, p. 74.

<sup>257</sup> *Ibidem*.

l'autelle», due su ciascun lato, e quattro angeli, probabilmente anch'essi in marmo, reggenti tra le mani «ung sierge de cire vierge»<sup>258</sup>.

È difficile presupporre qualcosa di concreto dalle informazioni piuttosto affascinanti del cronista, il quale tuttavia in alcuni passaggi si rivelano davvero precise. Che egli non avesse notato gli affreschi foppiani della volta né il polittico del Mazzone, può risultare improbabile, ma è tuttavia lecito pensare che tali ornamenti non incontrassero il suo interesse, abbagliato com'era dalla preziosità dei marmi. A colpire non è però questa 'dimenticanza', ma soprattutto il fatto che, alla visione d'insieme, la cappella gli apparisse «toute de marbre biz et blanc, volutée de marbre, ausi toute paincte a fin or et riche azur, et par tout semmé de fleurs de lys» fornendoci, con quest'ultimo, un dettaglio niente affatto irrilevante. Se le imbotti delle volte laterali dovevano presentare davvero quelle tracce di azzurrite e dorature, nella decorazione fittile a fioroni, come si è accennato, e i loro profili quell'alternanza di marmi bianchi e neri, che tanto colpirono l'osservatore straniero a più riprese durante la descrizione, è più complesso spiegare il motivo per cui l'ambiente apparisse ai suoi occhi ovunque ricoperto di *fleurs de lys*, il simbolo della corona di Francia, per questo tipo di narratore difficilmente confondibile con altre decorazioni floreali. Se le decorazioni pittoriche della volta non erano state modificate durante i lavori del 1492, e non erano state volutamente registrate per le 'predilezioni marmoree' del cronista, si ritiene che la presenza pervasiva di gigli, disseminati ovunque, non sia spiegabile altrimenti se non con la presenza di un apparato effimero, che si immagina montato esclusivamente in occasione della visita regale, al fine di compiacere il sovrano straniero. Un simile allestimento, sebbene precoce testimonianza di un genere di produzioni artistiche particolarissime, potrebbe aver giustificato inoltre un cambiamento nella disposizione consueta degli arredi sacri all'interno della cappella stessa, prevedendo di sostituire il bene mobile costituito dal polittico mazoniano con arredi più preziosi, in oro e argento, quali quelli descritti dalla fonte, oltre che prevedere l'inserimento di un apparato provvisorio ornato dai colori e dal simbolo della corona di Francia, in una *mise-en-scène* che aveva involontariamente occultato, interamente o in parte, gli affreschi, e che ad ogni modo non poteva non catturare l'attenzione dello storiografo francese, già non troppo affascinato - è questo è un fatto - dalle testimonianze pittoriche della cattedrale.

Allo stesso modo, ambigua risulta la descrizione della cancellata marmorea posta a chiusura della cappella, che si propone di indentificare come una porzione perduta della fronte stessa del sacello, piuttosto che con un oggetto a sé stante o un recinto sovrapposto, ingombrante la

---

<sup>258</sup> *Ivi*, p. 75. I profeti citati attorno all'arca marmorea sono ben identificati «Ysaye et Zacarye au devant; au destre costé, Jheremye et Daniel; au senestre, David et Ezechiel; et au derriere, Symeon et Abacuth».



navata<sup>259</sup>. Se ipotizzare che l'Auton, quando parla delle dieci figure angeliche reggicandelabre, volesse riferirsi genericamente alle undici figure sommitali di *Santi* e *Virtù* può sembrare arrischiato, non va dimenticato che chi scrive nel Cinquecento doveva vedere quelle sculture poste ad un'altezza significativa, illuminate da una luce fioca, e inoltre va notato che la precisione con cui egli riferisce della struttura traforata, assai più prossima al suo sguardo, rende piuttosto scettici sul suo silenzio circa la descrizione della fronte stessa, che pure, con la sua esuberanza di marmi e intagli, non poteva passarli inosservata. Sembrerebbe pertanto più probabile credere che l'*obstacle* descritto sia da identificare con la fronte gaginesca stessa, che un tempo, prima degli allestimenti moderni, e soprattutto degli interventi ottocenteschi<sup>260</sup>, doveva presentare nel vano centrale una struttura marmorea traforata, che lasciasse intravedere lo spazio sacro, confermando l'idea della percezione della cappella battistina quale un monumentale scrigno delle vestigia del santo patrono, unendo i due punti di accesso laterali. Lo stesso Alizeri descrive come la cappella fosse «chiusa a quel tempo sovra ambi i fianchi da imposte, de' cui cardini si veggono ancora le scalfiture lunghesso gli stipiti» aggiungendo, in quella che sembra una traduzione letterale del testo francese, che «lo spazio tra l'una e l'altra era un quasi graticcio ad opera di marmo finissimamente arabescata, con sopra dieci figure d'angeli che reggean candelabri, per traverso alla quale poteano i devoti adocchiare il di dentro»<sup>261</sup>. L'osservazione diretta della fronte, sia per i decori applicati sugli alti plinti di appoggio della serliana<sup>262</sup>, sia per gli sguanci interni dove ancora oggi alloggia la balaustra ottocentesca di Michele Canzio, non porta al riconoscimento di dati visibili a supporto dell'esistenza di un ulteriore elemento

---

<sup>259</sup> A notare il riferimento dell'Auton e a ricondurlo a una cancellata perduta è Michela Zurla, la quale così si esprime: «sebbene il testo sia oscuro in alcuni passaggi, la struttura illustrata dall'Auton sembra corrispondere ad una cancellata chiusa sui lati da due porte e traforata al centro, così da garantire una parziale visibilità della cappella ed aumentarne il senso di sacralità. Sul margine superiore poggiavano dieci angeli reggicandelabro che riprendevano il *leit motiv* dei putti già dispiegato sul prospetto principale». Con questa breve descrizione dell'ipotetico manufatto, la studiosa sembra riferirsi ad esso come a una struttura di chiusura altra rispetto al 'prospetto principale' della fronte, cfr. ZURLA 2015, p. 191.

<sup>260</sup> Nel 1848 Marcello Durazzo finanziò una nuova balaustra marmorea in stile neorinascimentale, eseguita da Michele Canzio, che sostituiva una struttura settecentesca in marmo e metallo, realizzata da un membro di casa Spinola, di cui si conservano alcuni disegni. Queste testimonianze grafiche non giacciono presso la raccolta della sezione topografica del Museo di Sant'Agostino, dal 2004 confluita al Gabinetto dei disegni e stampe di Palazzo Rosso, bensì sono edite da Lorenzo Pareto (1846, III, pp. 102-103). Su questi aspetti cfr. ALIZERI 1875, p. 18; SALVI 1931, pp. 903-904; MUSSO 2000, p. 95; SÉNÉCHAL 2012, pp. 87-88.

<sup>261</sup> Cfr. ALIZERI 1875, p. 18. L'erudito non cita la fonte francese pur utilizzando gli stessi parametri descrittivi del traforo arabescato e dei dieci angeli che lo sormontavano. Il fatto che nella pagina precedente citi il d'Auton in merito alla descrizione dell'interno della cappella permette di ipotizzare che gli fosse noto anche il passo qui tradotto. L'erudito cita inoltre le colonnine poste a sostegno dell'arca protoduecentesca, mentre non trascrive una parola sui profeti e gli angeli che il francese vede posti a suo ornamento.

<sup>262</sup> Lungo il lato interno del plinto più esterno posto alla sinistra dell'osservatore è visibile, al centro della decorazione, una fascia scalpellata, larga circa 6 centimetri e alta tutta la lunghezza dell'elemento d'appoggio. Che questo trattamento costituisse un alloggio per un altro elemento marmoreo è ipotizzabile, ma la mancanza di una simile lavorazione sulle altre basi, sia la speculare esterna, sia quelle interne, lascia intendere che non sia in questo senso da indirizzarsi la ricerca del perduto elemento di chiusura quattrocentesco descritto dall'Auton.

marmoreo, sia aggettante, sia pertinente al perimetro segnato dal complesso della fronte stessa. Fori rettangolari presenti nella parte interna dei due sostegni centrali sembrano infatti essere stati concepiti come alloggiamenti per le rifiniture arabesche della precedente struttura secentesca, che purtuttavia si crede dovesse aggiornare nel gusto un precedente elemento divisorio quattrocentesco. Per quanto concerne le dieci figure angeliche citate dal francese che si è proposto di identificare nelle figure terminali della fronte, sebbene l'Alizeri si limiti a parafrasare il francese antico, e pertanto non si possa considerare certo un testimone diretto, non si può totalmente escludere la possibilità che, invece, effettivamente esistessero, e fossero poste nello spazio centrale della costruzione, al di sopra della struttura traforata<sup>263</sup>. In questo caso si potrebbe intravedere nell'*Angelo reggicandelabro* (FIG. 85) attribuito alla bottega di Domenico Gagini per una commissione napoletana – esposto alla XXIX edizione della Biennale dell'Antiquariato di Firenze 2015, e attualmente alla Mullany Haute Epoque Fine Art di Londra – una derivazione degli esempi genovesi. Presenta, infatti, tipologia e dimensioni (68,5 x 19 x 18 cm circa) adeguate per immaginare come potessero presentarsi questi supposti elementi terminali, se davvero la cancellata marmorea si eseguì - come si è proposto - in concomitanza ai lavori condotti dalla bottega di Domenico per la fronte della sacello, negli anni Cinquanta del Quattrocento<sup>264</sup>.

Per quanto concerne invece l'organizzazione dello spazio interno, il d'Auton ci informa che «au milieu de celle chappelle sont quatre grans candélabres de cuyvre pendus en chascun ung siege tousjours ardent. Le tabernacle de l'autel est, dessus et dessous, tout de fin argent»<sup>265</sup>; pertanto, nel ricco allestimento fatto di fiamme ardenti riflesse su superfici argentate, il polittico mazoniano non sembra risiedere nella sua collocazione originaria. Al di dietro e appoggiato all'altare il d'Auton descrive infine l'allestimento dell'arca marmorea duecentesca: i profeti che dovevano circondarla ben si accordavano iconograficamente con la destinazione battistina, e la loro dispersione poteva facilmente aver avuto luogo nel momento in cui si commissionerà tra il 1530 e il 1532 a Gian Giacomo e Guglielmo della Porta, un baldacchino per l'altare, che non a caso prevederà, a sostegno di grandi colonne di porfido, zoccolature marmoree ornate di

---

<sup>263</sup> Si ribadisce che adottando questa ipotesi, le dieci figure angeliche avrebbero dovuto presentare dimensioni assai ridotte e una dislocazione assai ravvicinata, oltre che costituire nella descrizione, in maniera riduttiva, si crede, per l'attenzione del descrittore, gli unici elementi figurativi dell'intera fronte, e – guarda caso – gli unici perduti.

<sup>264</sup> Il pezzo, ornato da uno stemma riferibile alla famiglia Frangipane, romana di origine ma stabilitasi con un ramo anche a Napoli, da dove probabilmente proviene il pezzo erratico ascritto al catalogo del Bissonese come prodotto di bottega, è interessante inoltre per la presenza delle originali dorature, che un tempo dovevano impreziosire gran parte delle opere del complesso battistino, come descrive lo stesso visitatore francese, tanto ammaliato da ritenere addirittura opere d'alabastro.

<sup>265</sup> Cfr. AUTON (1499-1508ca.), ed. 1889-1895, III, 1893, pp. 74-75. Il pezzo argenteo qui descritto è da identificare con il lampadario bronzeo arabo predata ad Almeria nel XII secolo, che allora era ancora nella cappella, prima che venisse rubato nel Seicento. Cfr. DI FABIO 1989; DI FABIO 1998.

riquadri, scolpiti proprio con figure di profeti<sup>266</sup>. Che l'arca marmorea meritasse un adeguato contesto espositivo all'interno della cappella è del tutto coerente, ma la descrizione tanto minuta del testimone francese non è purtroppo sufficiente a preservare memoria dell'insieme scultoreo che doveva circondarla e sostenerla. Una suggestiva ipotesi, o piuttosto, anche in questo caso, la proposta di un modello tipologico, per le sculture di questo complesso perduto, spinge verso il convento di Santa Maria di Castello, dove sono preservate oggi due coppie di profeti che la critica ha riconosciuto come appartenenti a due serie differenti ascrivibili allo stile di Domenico e della sua bottega, sebbene prive di una provenienza certa all'interno dell'edificio<sup>267</sup>.

L'arredo scultoreo della cappella, assai ricco, come fin qui delineato, era destinato a incrementare nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento. A quest'epoca risalgono la costituzione delle nicchie, che verranno poi decorate con il rivestimento policromo attuale nel corso del Seicento<sup>268</sup> e la commissione a Matteo Civitali delle sculture da porre al loro interno, lungo le pareti laterali, in un ciclo di sei figure a tutto tondo che sarebbe stato completato, dopo la sua morte, dalle immagini della *Vergine* e del *Battista* commissionate ad Andrea Sansovino e scolpite tra il 1502 e il 1503<sup>269</sup>; l'esecuzione dei tondi con gli *Evangelisti* nei peducci d'imposta della volta, rimasti in opera anche dopo il rifacimento della stessa in forme post alessiane<sup>270</sup>; le grandi lunette istoriate, la cui attribuzione resta ancora discussa, concorde a individuarne tra il 1492 e il 1496 l'esecuzione<sup>271</sup>.

<sup>266</sup> Su questi decori cinquecenteschi si consulti L. PISANI in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 297-299.

<sup>267</sup> Cfr. DI FABIO 2004a, p. 70 nota 48; ZURLA 2015, p. 23. Si veda il paragrafo 3.2.

<sup>268</sup> Che il progetto di rivestire di marmi le pareti inferiori della cappella fosse già pensato nel corso del rifacimento tardo-quattrocentesco lo dimostrano le carrate in marmi rossi presenti nel contratto, così come la tripartizione dei lunettoni scolpiti, che anticipa una divisione analoga per le pareti. I marmi per l'attuale orchestrazione marmorea delle pareti vengono acquistati il 10 luglio 1610, come denota un documento sottoscritto dai priori Stefano Saluzzo e Giovanni Battista Spinola con i marmorari Oberto di Andrea Casella e Antonio di Bartolomeo Bosio (ACSLG, 544, s.d. 10 luglio 1610) di cui sono noti anche i compensi notevoli di 5040 lire (ACCSLG, 544, s.d., 16 luglio 1610), I documenti, il secondo dei quali è parzialmente trascritto in PISANI in in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 298, sono editi in ZURLA 2015 p. 197, pp. 389-390 docc. 20-21.

<sup>269</sup> Sull'intervento dell'artista: *Andrea Sansovino* 1999; L. PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 292-293; CAGLIOTI 2004; C. DI FABIO in *Imago Mariae* 1988, pp. 75-76, 119-120. Per le sculture, si conservano quattro lettere concernenti il loro viaggio da Firenze a Genova, che conferma l'autografia al Contucci, avvalorata inoltre dalla presenza della firma apposta sui basamenti delle opere («SANSUVINUS FLORENTIBUS FACIEBAT»), e la datazione agli anni indicati, cfr. ZURLA 2015 pp. 133-134 note 67-69.

<sup>270</sup> Ad accreditare il Civitali non solo come artefice delle statue ma anche delle lunette e dei clipei con gli Evangelisti: YRIARTE 1886 p. 108, DI FABIO 2004c, p. 154. Più modicamente Venturi (1901-1940, VI, 1908, p. 76 nota 1) ne attribuiva due a Civitali (*San Luca* e *San Giovanni*) e due a Sansovino (*San Marco* e *San Matteo*). Per la più recente posizione per cui tre clipei sarebbero eseguiti su disegno del Civitali per mano di maestranze lombarde, cfr. CAGLIOTI 2004, pp. 48, 75-76 nota 35; CAGLIOTI 2011, pp. 90, 92 nota 136, ripresa da Linda Pisani (2005, p. 103; 2012, I, pp. 306-307) e da Gabriele Fattorini (2013, p. 178).

<sup>271</sup> Circa i rilievi della lunetta di sinistra l'attribuzione si è giocata tra Matteo Civitali (MAZZAROSA 1826, pp. 4, 26-31; ALIZERI 1846-1847, I, 1846, p. 59; BANCHERO 1855, pp. 187-188; VARNI 1866, pp. 29-30; ALIZERI 1875, p. 18; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 258-259; YRIARTE 1886, p. 108, 109; POPE-HENNESSY 1963, III, p. 46 (bottega di Civitali); DI FABIO 2004c, pp. 156-157, Michele D'Aria (KRUFFT 1971b,

Il sacello dovette mantenere queste forme sino agli albori del XVII secolo, quando una nuova spinta decorativa nei confronti della cattedrale avrebbe modificato la *facies* di diverse cappelle<sup>272</sup>, compresa quella battistina. Si concorda con l'ipotesi di Michela Zurla<sup>273</sup> nel pensare che forse a queste date le decorazioni del Foppa, ormai non più rispondenti al gusto dei Priori e della committenza locale, vennero sostituite con gli ornati in stucco di Taddeo Carlone e della sua bottega<sup>274</sup>, a seguito di un rinnovamento architettonico della volta stessa, che assumeva le forme attuali, in una soluzione molto vicina, con il suo tamburo e la lanterna, a quella scelta dall'architetto Gian Galeazzo Alessi per la cupola della Cattedrale stessa<sup>275</sup>. Veniva così a mutare tutto l'assetto di copertura della cappella, dalla volta centrale alle pareti laterali, che acquisivano le specchiature marmoree attuali, mentre si conservavano intatte le strutture quattrocentesche fino al livello di imposta della cupola, cioè fino ai peducci con gli *Evangelisti*, come dimostra il restauro condotto nel 2000, grazie al quale è stato possibile identificare, al di sotto degli stucchi secenteschi, in prossimità delle imbotti laterali, un paramento di formelle in terracotta decorate

---

p. 21; TAGLIAFERRO 1987, p. 261), un anonimo scultore lombardo (HARMS 1995, p. 140; PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 296-297; SÉNÉCHAL 2012, p. 92) e Pace Gagini (CERVETTO 1903, pp. 48, 75-78). Per la lunetta opposta invece si è incorsi in un errore di circostanza, per cui venne creduta secentesca da Mazzarosa (1826, p. 36 nota 2) e Banchero, che lessero la firma sottostante i rilievi, e riferita agli stucchi carloniani, inerente alla lunetta scolpita. Alizeri, ancora dubbioso nella guida 1846-47 (I, 1846, p. 60 nota 1) si rivela poi propenso ad attribuirli a Pace Gagini (ALIZERI 1875, p. 18; 1870-1880, IV, 1876, pp. 266-268) trovando d'accordo Cervetto (1903, pp. 48, 75-78) e Pope-Hennessy (1963, III, p. 46). Il Kruft vi legge la mano di Gerolamo Viscardi (KRUFF 1971a, pp. 275-277; 1971b, p. 21), mentre Linda Pisani li riconduce a Michele d'Aria, confrontandoli con i ritratti eseguiti per il Banco di San Giorgio (in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 299-300; prima di lei in questo senso si esprime HARMS 1995, p. 140). Di Fabio invece suggerisce il nome di Matteo Civitali, coadiuvato da collaboratori (2004b, pp. 156-157) per entrambe le lunette e in generale, suggerisce un suo disegno ideativo per l'intero progetto decorativo, un «prestigioso insieme unitario che i [...] committenti vollero e pagarono» (COLLARETA 1994, p. 53), avanzando anche un'ipotesi di coerenza iconografica tra la presenza degli *Evangelisti* e le *Storie del Battista* pensate per la decorazione quattrocentesca, già scolpite nella cassa protoduecentesca delle ceneri del santo.

<sup>272</sup> Nel corso del Cinquecento ad esempio vengono ammodernate, oltre alle strutture dell'area presbiteriale, le cappelle Lercari (M. COLLARETA, C. GIOMETTI 2012, I, pp. 317-319, 322, 323) e Senarega (*ivi*, pp. 326-327, M. COLLARETA, in *ivi*, p. 328, P. BOCCARDO, in *ivi*, pp. 333-334) poste simmetricamente ai lati dell'altare maggiore, passate sotto il nuovo patronato rispettivamente di Franco Lercari (1559) e di Giovanni e Matteo Senarega (1579). Nel nuovo assetto decorativo, che comprende affreschi, dipinti e sculture a tutto tondo, evidente sembra il riferimento al volto primo cinquecentesco della cappella del Precursore, che si impone come modello di riferimento per l'aggiornamento del gusto cittadino.

<sup>273</sup> Cfr. ZURLA 2015, pp. 185-191.

<sup>274</sup> Per l'attribuzione al Carlone degli stucchi cfr. ALIZERI 1875, p. 20; KRUFF 1971b, p. 23; BOZZO 2000a, pp. 78-82; L. PISANI, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 297-299; ZURLA 2015, p. 85 nota 101. La data di esecuzione, il 1604, è tratta comunemente dall'iscrizione di sotto di uno dei due lunettoni laterali, che recita: «NICOL(au)S PALL(avicu)S AUGUST(i) F(iliu)s ET IO(hannes) BAP(tis)TA DORIA F(iliu)s NICOL(a) I IO(hannes) IACOBI F(ili) I(u)s PRIORES EX CIVIUM SUFR(agio) REFICIENDU(m) CURARUNT ANNO SALUT(is) MDCIII».

<sup>275</sup> Non è possibile precisare con esattezza quando l'intervento di riedificazione della volta ebbe luogo, ma probabilmente dovette collocarsi tra l'edificazione della cupola alessiana, avvenuto tra il 1550 e il 1556 (cfr. COLLARETA 2012, I, p. 246), e l'intervento di rinnovamento del Carlone, datato dall'iscrizione posta sotto al lunettone destro al 1604. Un documento segnalato da Banchero (1855, p. 190) inerente un pagamento sborsato dal Banco di san Giorgio per conto del Comune per porre fine ai lavori di ornamento, contribuisce a dare veridicità all'ipotesi. Sull'ipotesi di una datazione cinque-secentesca per la ricostruzione della volta: ALIZERI 1870-1880, IV, p. 235; KRUFF 1971b, p. 20. Per un'anticipazione dei lavori al Quattrocento si vedano invece i contributi di BOZZO 2000a, pp. 78-82; PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 297-299.

da rosette, un tempo policromate e dorate, utilizzato in seguito come strato preparatorio alle lavorazioni in gesso<sup>276</sup>. Allo stesso modo anche le rifiniture aniconiche fatte dall'alternanza di riquadri in marmo e pietra nera, decorati da un fiorone centrale e dorature, poste lungo gli archi che separano lo spazio centrale dagli ambienti laterali delle poco accentuate volte a botte, risultano pertinenti alla seconda fase edificativa quattrocentesca. Lo testimonia un rogito, datato al 31 maggio 1503, in cui Domenico de Valletari richiedeva la stessa decorazione con *bottacinas vero albas et nigras auro profillatas ad instar illarum que sunt in capella Sancti Johannis Baptiste in ecclesia ianuensi et cum frixiis a lateribus opsarum botacinarum prout exigit et requirit opera, cornixonos vero tiburii auro ad instar eorum dicte capelle Sancti Johannis Baptiste* allo scultore Lorenzo Fasolo, per l'ornamento della propria cappella in San Siro<sup>277</sup>.

Nonostante i rilievi della fronte geginiana siano stati più volte esaminati dalla critica, non vi è ancora unità circa l'apporto delle varie personalità che vi misero mano. Il disegno della costruzione, concepito per avere un aspetto unitario, si articola in una serliana dall'aspetto composito, la cui apertura centrale è ottenuta proporzionalmente ai varchi minori laterali e architravati, che triplica in larghezza. Sorretta da colonne e plinti intagliati, la struttura presenta ai lati quattro specchiature narrative, in cui si illustrano storie della vita del Battista (FIGG. 80, 81) - la *Nascita*, la *Predicazione*, il *Battesimo di Gesù*, la *Decollazione* - incorniciate da una prima decorazione a racemi vegetali abitati da putti, e da due sottili paraste, svuotate a loro volta da nicchie vulvate sovrapposte, ospitanti immagini di *Santi Apostoli e Profeti*<sup>278</sup>. Il grande arcone centrale che separa questo gruppo di decorazioni è a sua volta ornato, negli spazi di risulta delle imposte, da due tondi, rispettivamente occupati dall'*Angelo annunziante* e dalla *Vergine annunciata* (FIGG. 78, 79), attornati da decorazioni floreali. In corrispondenza della chiave di volta dell'arco vi sono tre mensole equamente distanziate ornate da putti danzanti, ripresi negli spazi laterali a coronamento delle lesene figurate. Un cornicione decorato dal motivo all'antica della strigilatura, interrotto da una processione di nove raffigurazioni di *Agnus Dei vessillifero* (FIG. 84), separa le decorazioni della serliana dagli ornamenti sommitali, cinque elementi profilati in cornici mistilinee ricoperte da gattoni, culminanti in un elemento d'appoggio per accogliere figure di santi: *Giorgio*, *Sebastiano*, *Giovanni Battista*, *Siro*, *Lorenzo* (FIGG. 68, 70, 72, 74, 76). Al loro interno

<sup>276</sup> Questa primaria decorazione fittile aniconica a lacunari doveva essere pertinente alle fasi quattrocentesche, e doveva essere stata la loro ricca colorazione in oro e azzurrite a colpire tanto l'Auton nella sua descrizione, cfr. BOZZO 2000a, p. 83.

<sup>277</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, II, 1873, pp. 249-251.

<sup>278</sup> Le 24 figure presenti nelle nicchie sono spesso di difficile interpretazione e probabilmente dovevano essere qualificate da epigrafi distintive nei listelli ai loro piedi. Da sinistra a destra, sulla fronte troviamo un *Profeta* anziano, identificato con *Bileam*, *David*, *Giona*, *Noè*; un *Profeta* giovane, forse *Ezechiele*, *Aronne*, una *Profetessa* identificata con *Miriam*, un *Profeta* barbuto; quattro profeti, di cui si riconoscono per via degli attributi i due centrali in *Giobbe* e *Mosè*. Gli *Apostoli* alloggiano invece lungo le paraste sui fianchi laterali del prospetto, forse un tempo duplicati dalla decorazione dipinta, cfr. PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, schede 283-313, p. 279.

si articolano diverse decorazioni scultoree sovrapponendo a un'arcata rilevata, incorniciante coppie di *Dottori della Chiesa* (*San Gregorio* e *San Gerolamo* nella prima lunetta a sinistra, *Sant'Agostino* e *Sant'Ambrogio* in quella speculare), di *Evangelisti* (negli spazi centrali) e la centrale *Incoronazione della Vergine*, tondi profilati da ghirlande di quercia, raffiguranti ognuno un momento saliente della vita del Santo che lo sovrasta: *San Giorgio draconoctono*, *San Sebastiano martirizzato*, *San Giovanni che battezza Cristo*, *San Siro che scaccia il basilisco*, il *Martirio di San Lorenzo sulla graticola* (FIGG. 69, 71, 73, 75, 77). Infine, sei immagini di *Virtù*, delle quali una è spesso interpretata come *Madonna col Bambino*<sup>279</sup>, affiancano le sculture dei *Santi*, ponendosi su un livello di poco inferiore, costituito da un'altra serie di sei nicchie questa volta disposte orizzontalmente, sormontate da valve di conchiglia, alloggianti *Sibille* e *Profeti*, determinando la movimentata alternanza del coronamento del fastigio.

Sebbene distinguere le mani degli artefici che lavorarono a questo maestoso insieme sia utile esercizio per tentare di identificare linguaggi riconoscibili, da ricondurre ad altre opere prive di paternità sparse all'interno del tessuto cittadino, un eccessivo accanimento sulla attribuzione del singolo elemento potrebbe tradire lo stesso concetto di lavoro di bottega, quale la fronte dovette essere, in quanto prassi comune per il periodo in esame, rivelandosi un processo di fatto poco proficuo e artificioso.

Dal momento che «per un'epoca in cui gli artefici applicavano la mano e l'ingegno ad ogni forma dello scolpire, è cosa vana il discernere di quante e di quali parti debbasi merito a ciascun di loro nella cappella»<sup>280</sup>, la lettura che si offre in questa sede vuole pertanto segnalare gli elementi maggiormente distinguibili da un punto di vista formale, da leggersi nel tentativo di puntualizzare il processo organizzazione del lavoro della bottega, senza mettere in dubbio l'autografia gagesca dell'opera, cui spettano l'ideazione del progetto, il disegno d'insieme e la direzione dei lavori.

L'impronta del Bissonese è infatti rivelata dai già citati riferimenti al mondo toscano, che non si arrestano solo alla concezione architettonica degli spazi, interni ed esterni, ma si ritrovano anche nei rilievi e nelle sculture che connotano la fronte, improntate su modelli perlopiù donatelliani e ghibertiani<sup>281</sup>. In particolare, le origini del *San Giorgio* gagesco sarebbero strettamente connesse, così come il tondo riferito alla vicenda del santo draconoctono, a quelle

<sup>279</sup> Per l'interpretazione quale *Madonna col Bambino* o *Carità* della figura in questione cfr. nota 235.

<sup>280</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 137.

<sup>281</sup> Tra i riferimenti meno diretti alla cultura fiorentina del primo Quattrocento si segnalano le terrecotte con la classica figurazione di *Venere stante accanto a Marte seduto* (Metropolitan Museum, New York, inv. 96.18.162, e Musée du Louvre, Paris) che, essendo riprodotte da un disegnatore lombardo anonimo del XV secolo, (BOBER, RUBINSTEIN 1986, p. 66, nn. 23, 23a) conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (F. 265, inf. 91), dovevano essere note tra gli artisti, tanto quanto altri modelli classici, grazie alla diffusa circolazione di disegni e libri di modelli. Per approfondimenti si vedano i saggi di SÉNÉCHAL e PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012 (pp. 90-91; 279-286). Cfr. *Infra*.

del cavaliere donatelliano di Orsanmichele e alla sua predella, mentre il riferimento del *San Siro* genovese viene comunemente riconosciuto nel *San Ludovico di Tolosa* eseguito sempre per Orsanmichele, nonostante la resa risulti molto più bloccata e diversamente concepita nel suo ammantarsi. Ancora al *San Marco* donatelliano<sup>282</sup> del citato complesso fiorentino è riconducibile il volto dalla severa espressione del *San Giovanni Battista* geginiano, che si ispira inoltre al santo omonimo di mano ghibertiana, per la vistosa falcata del manto, e al *San Pietro* di Orsanmichele stesso, individuato dalla critica come opera di un giovane Brunelleschi<sup>283</sup>. Il *David* del Bargello, infine, sembra essere stato il modello per il *San Sebastiano*<sup>284</sup>. Un parallelo è infine possibile tra la figura femminile, una *Madonna col Bambino*, che forse poteva assolvere anche il ruolo di *Virtù* (la *Carità*, come sostiene Linda Pisani) a opere donatelliane e ghibertiane, come quelle della Collegiata di Empoli o di Palazzo Davanzati a Firenze, che riprendono lo stesso dettaglio del piedino del bambino visto di pianta<sup>285</sup>. La critica ammette infine tra i canoni di riferimento non solo le sculture di Orsanmichele, ma anche alcuni testi pittorici di Masaccio, Filippo Lippi o Paolo Uccello, evidenti soprattutto nella realizzazione dei rilievi istoriati. Puntuale sembra la ripresa dell'organizzazione spaziale degli affreschi pratesi del Lippi, così come le figure della madre stesa sul letto e dell'ancella canefora, che Linda Pisani riconosce come diretta mutazione dall'episodio dipinto della *Nascita di Santo Stefano* a quella scolpita della *Nascita del Battista*, tanto da avanzare per la datazione della lastra una cronologia successiva al 1452, data *post quem* per il ciclo lippesco<sup>286</sup>. Altrettanto a fuoco è la notazione dei volti, tondi e solidi come quelli geometricamente impostati da Paolo Uccello, cui fa riferimento Clario Di Fabio, citando la *Madonna* della National Gallery di Dublino o gli stessi affreschi pratesi eseguiti dall'artista tra il 1433 e il 1434<sup>287</sup>; così come interessante si pone il riconoscimento nel *Battesimo dei Neofiti* di Masaccio di elementi riproposti da Domenico per l'analoga scena della fronte scolpita<sup>288</sup>, come la presenza di simili gesti tra gli astanti (arti incrociati sul petto, neofita che si spoglia della tunica)

---

<sup>282</sup> Cfr. DI FABIO 2011c, p. 630.

<sup>283</sup> Cfr. BELLOSI 1998.

<sup>284</sup> Per questi rimandi tipologici cfr. KRUF 1970b, pp. 37-41; KRUF 1972a, pp. 16-18. L'autore, oltre a identificare i modelli toscani dei manufatti genovesi, attua una ricercata distinzione di mani e personalità riguardo l'autografia dei singoli elementi scultorei.

<sup>285</sup> Cfr. Pisani in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 283. Un dettaglio che diverrà cifra peculiare anche del linguaggio di Giovanni Mazzone, che ne riprende il motivo quasi letteralmente, come si vede nel *Polittico dell'Assunta* di Pontremoli (GALLI 2001, pp. 74-75).

<sup>286</sup> Cfr. L. Pisani in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 283-285. La suggestione di un riferimento ad opere lippesche era stato avanzato già da Wilhelm Valentiner (1940, 76-87), che indicava tuttavia un'opera della fine degli anni Cinquanta del secolo, l'Adorazione del Bambino già sull'altare della cappella Medici a palazzo Medici-Ricciardi, come segnala Stefano Bottari (1949, p. 5). Per la datazione del ciclo pratese cfr. Ruda 1993, pp. 258-259.

<sup>287</sup> Cfr. DI FABIO 2011c, p. 629; 2004a, 48-71.

<sup>288</sup> Cfr. SÉNÉCHAL 2012, p. 92.

e del monumentale atto del Battista masacesco, che viene emulato nelle stese forme grandiose ponendo la vivace figurina del santo al di sopra della roccia scolpita.

I puntuali riferimenti messi in luce, sebbene non risultino mai tradotti in maniera letterale<sup>289</sup>, pervadono tutta la composizione, dalle sculture apicali, ai profetini nelle nicchie, diretto richiamo a quelli gettati in bronzo della *Porta del Paradiso* ghibertiana, ma anche incredibilmente vicini ai santi entro nicchia che decorano la *Tomba di Branda Castiglioni*<sup>290</sup>, sino ai tondi<sup>291</sup>, ai riquadri istoriati, dove si possono notare evidenti somiglianze ad esempio tra la *Miriam* della porta bronzea appena citata e la *Salomè* del *Banchetto di Erode*<sup>292</sup>, sino alle incorniciature dai floridi girali abitati. I vivaci puttini posti a ornamento dell'insieme, siano avviluppati tra i girali vegetali, delle colonne come delle cornici, siano liberi di movimento, danzanti sulle mensole poste lungo la strigliatura sopra i fornic, ricordano e si affiancano alle soluzioni formali adottate dai caronesi per le fasce marcapiano e i rilievi dei plinti, di analogo soggetto, della tomba Borromeo (1445-47), all'interpretazione neodionisiaca dei danzatori della cantoria donatelliana (1433-1438 ca) o del pulpito pratese (1428-1438 ca)<sup>293</sup>, ancora agli angioletti dei battenti bronzei del Filarete (1433-1445 ca)<sup>294</sup>, e alle vivaci figurette delle specchiature interne dei lavabi di santa Maria del Fiore (1438-1440 e 1442-1445), opera di Andrea di Lazzaro Cavalcanti, detto il Buggiano, figlio adottivo di Brunelleschi<sup>295</sup>. Il motivo decorativo è espressione condivisa di quel gusto antiquariale e del richiamo alla classicità che certi manufatti classici esercitano nel Quattrocento sulla sensibilità degli artisti, assai diffuso in area veneta, come dimostrano i frammenti dei cosiddetti *Troni di Saturno*, di cui si è detto al capitolo precedente e le suggestioni antiche tratte dai disegni del Pisanello. Il medesimo motivo, applicato alle grandi cornici dei portali scolpiti genovesi, come quello della sacrestia della chiesa di Santa Maria di Castello o del portale di casa Grillo in vico Mele, rispecchia questo gusto ed esprime la permeabilità delle influenze e degli scambi culturali, se consideriamo che caronesi e bissonesi lavorarono in entrambe le fabbriche fianco a fianco, scambiandosi, probabilmente, suggestioni e modelli.

Ad un'analisi approfondita dello stile con cui sono condotte le diverse sculture è evidente un differente *savoir faire* nella loro resa, che, se non disturba la visione di insieme, segnala la tendenza

---

<sup>289</sup> La critica parla di «marcata allusione» piuttosto che di puntuale citazione, cfr. CAGLIOTI 1999, p. 70.

<sup>290</sup> La tomba, eseguita dai Maestri caronesi, si trova nella chiesa della Collegiata di Castiglione Olona; cfr. paragrafo precedente.

<sup>291</sup> È stato messo in evidenza dalla critica come Domenico avesse negli occhi il *Battesimo di Cristo* delle formelle della stessa porta del Paradiso, per la scena effigiata nel tondo (CAGLIOTI 1999, p. 70).

<sup>292</sup> Cfr. L. PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 284.

<sup>293</sup> Cfr. SÉNÉCHAL 2012, p. 90.

<sup>294</sup> Cfr. REYMOND 1899, III, pp. 245-246.

<sup>295</sup> Tra i primi a evidenziare i riferimenti fiorentini di questo genere di rappresentazioni è Wilhelm Valentiner, che accosta i puttini vitali delle mensole guginiane a quelli del camino Boni di Desiderio da Settignano, oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, ed eseguito tra il 1455 e il 1457. Cfr. VALENTINER 1940, p. 86; CAGLIOTI 1999, figg. 20-22; SÉNÉCHAL in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 90; PISANI in *ivi*, p. 282.



nella conduzione geginiana dei lavori ad un'equa divisione dei compiti tra i collaboratori in gioco, in un atteggiamento non dissimile da quello assunto probabilmente per l'esecuzione dei ritratti scultorei della facciata del palazzo di Giacomo Spinola<sup>296</sup>. Come emerge dalla descrizione dei lavori fatta da Romerio da Campione, a posteriori, in un documento del 1511<sup>297</sup>, in un'impresa quattrocentesca, scultorea e architettonica, condotta in collaborazione tra più *magistri*, in questo caso Elia Gagini, Jacopo da Maroggia e Battista Carlone, vigeva una chiara e netta divisione delle mansioni. In questo caso Elia assolveva al ruolo da protagonista, abbozzando tutte le strutture da scolpire, portate poi a conclusione dal collaboratore scalpellino, Jacopo, mentre il socio muratore, il Carlone, conduceva i compiti necessari alla messa in opera. In forme più monumentali, si deve ipotizzare una simile conduzione anche da parte di Domenico, che abbozza e rifinisce le sculture, da mente direttiva del cantiere, affidate, in maniera minore o maggiore nella gestione del loro intaglio, a fedeli collaboratori. Questo ha spesso portato a uno straniamento da parte della critica nel giudizio sulle varie parti dell'insieme, valutate più o meno geginiane, considerate piatte nell'animazione delle figure o trite nella conduzione dei panneggi, e riferite perlopiù all'unico altro nome noto tramite i rogiti, Elia Gagini, nel tentativo di spiegarne la minor resa scultorea<sup>298</sup>.

La cappella risulta dunque a tutti gli effetti un'impresa corale, cui è probabile abbiano lavorato diversi *magistri*, abili scalpellini la cui presenza è riscontrabile soprattutto nella realizzazione dei *Profeti* entro nicchie che si sovrappongono nelle fasce verticali accanto alle scene figurate e allo spigolo della fronte.

L'eterogeneità di mani è lampante e i confronti dimostrano come dall'impostazione di base a tutti comune emergano le cifre peculiari di ogni artefice. Di pregevole fattura paiono quelle del gruppo frontale del lato destro, dove i panneggi sono sapientemente costruiti nell'alternarsi di aggetti e rientranze e nel conseguente luminismo prodotto dagli effetti di profondità, da cui sembrano astenersi, per una resa altrettanto capace, ma maggiormente piana, i due santi in alto sulla sinistra, *Giona* e un non meglio identificato personaggio profetico, dai tratti giovanili e femminili. In particolare, il *Giona* dimostra un'eleganza che si risolve tutta in superficie, con lo splendido stacciato della testa dentata del drago-balena. Di qualità altissima sembrano anche i volti di tutte le figurine citate, che nelle due più prossime all'osservatore, due barbuti reggenti un bastone e alcuni testi, forse *Giobbe* e *Mosè*, si rivolgono verso il basso, con un rilievo poco più prospiciente e dal modellato ben costruito, a riconferma dell'abilità dei collaboratori che dovettero qui affiancare il maestro, dimostrandosi all'altezza del compito. Dello stesso tenore

---

<sup>296</sup> Su quest'opera vedi *Infra*.

<sup>297</sup> Per il documento vedi *Infra*.

<sup>298</sup> Cfr. CERVETTO 1903, pp. 40-53; FILIPPINI 1908, pp. 17-29; VENTURI 1901-1940, VI, 1908, pp. 841-842; KRUFT 1970b, pp. 37-41; KRUFT 1972a, pp. 16-18.

pare anche il *San Paolo* (?) posto nella nicchia oltre il fornice, sullo stesso registro, che presenta la stessa marcata sodezza. Dall'osservazione dei dettagli fisiognomici e dei panneggi, sembrerebbe infatti che non più di due o tre autori abbiano posto mano all'intera sezione: i volti del san Giovanni Battista e di Cristo della scena di *Battesimo* in particolare mostrano dettagli assai simili, come le ciocche di capelli fluide e morbide che si adagiano sul volto, a quelli utilizzati per le teste dei due santi sovrapposti in alto sulla destra, *Noè* e un *Profeta* (?), cui si allinea anche un medesimo modo di panneggiare, solcato da pieghe molto profonde. La personalità di Domenico qui sembra incidere in maniera sistematica, non lasciando eccessiva libertà d'azione ad altre individualità, che trapelano a malapena, nelle differenti rese del modellato. Il confronto del citato *Profeta* (?) con il personaggio barbuto tutto a sinistra nella scena della *Nascita del Battista*, e della misteriosa figura biblica dai tratti femminili, così ravvicinabile alle altre figure femminili di mano geginiana, quali la *Vergine annunciata*, le ancelle della stessa scena, la principessa salvata da San Giorgio, sembrano dimostrare la pervasiva ingerenza di Domenico nella gestione del gruppo di lavoro. A questo insieme così ben orchestrato e coerente si può aggiungere il profeta *Aronne*, posto nel registro mediano affrontato, a lato del fornice, altrettanto raffinato nell'ampio pannello stirato, che non nega però quel senso di tagliente obliquità che connota, quasi come cifra stilistica, molte figure della fronte, fra cui quelle appena succitate. Più corsive appaiono le figure che chiudono sulla sinistra il prospetto, le tre sovrapposte effigianti tre *Profeti* (?), due barbuti e uno glabro (forse almeno due identificabili con *Barlaam* ed *Ezechiele*), e il *David citaredo*, che reca ai piedi la testa mozzata di Golia coronando la triade accanto. Le proporzioni allungate dei volti e l'andamento dei panneggi sembrerebbero legittimare l'individuazione di un solo autore, posto non altrettanto serratamente sotto la conduzione di Domenico.

I *Profeti* che occupano le nicchie laterali sembrano ancora più manierati, meno controllati nella realizzazione da un disegno accentratore, che permette di far emergere in maniera più visibile le personalità dei loro artefici. Sono infatti individuabili tre linguaggi, raggruppabili in tre coppie, che si appaiano per le due che ornano ogni lato inferiore del decoro, condotte con lo stesso *ductus* su entrambi i lati, l'uno disinvolto e impreciso nella resa proporzionale, con volti che paiono quasi delle maschere, l'altro pacato nella resa dei volti, quanto dei panneggi, dai quali però traspare una certa rigidità, là dove lo scalpello indugia in profondità. Allo stesso modo, diverse da queste e simili tra loro, sono poi le due prime figure a partire dall'alto di ogni triade, accomunate - come nota Linda Pisani - da uno stesso pannello intensamente cartaceo ed eccessivo nella resa delle espressioni<sup>299</sup>.

---

<sup>299</sup> A differenza della studiosa non si ritiene queste opere pertinenti allo scultore Giovanni da Bissone, le cui figure dal modellato dolce e pieno non si sposano con le rigidità dei due profetini, cfr. L. PISANI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 284.

Le scene figurate presentano un allestimento parallelo sui due registri, dove si specchiano in orizzontale una raffigurazione di interno e una di esterno. Le due scene più prossime all'osservatore rivelano una qualità maggiore e un'attenzione più minuta alla conduzione dell'intaglio, che offre effetti di grande dinamismo, sia nella più affollata *Nascita del Battista*, vibrante per la presenza dei tanti personaggi, sia al meno gremito *Banchetto di Erode*, dove all'elegante danza di Salomè sono contrapposti i gesti bruti e violenti dei due armigeri, da permetter di avanzare senza dubbio il nome di Domenico.<sup>300</sup> Nelle scene all'aperto il racconto si fa invece più impostato, c'è meno narrazione e i personaggi assumono pose più iconiche. La più corsiva di tutte le scene è la *Predica*, specie nella figura un po' secca del Precursore che regge un cartiglio altrettanto rigido nel suo srotolarsi davanti agli astanti per la rivelazione del Verbo divino. Tuttavia non mancano elementi gustosi, come il cervo accanto alla fonte d'acqua, realizzato con una conduzione così morbida da far sembrare la materia avorio. La stessa massa di astanti non è ripetitiva nei gesti e nelle attitudini nel suo scalarsi nel minuto spazio a disposizione, rivelando l'evidente disegno progettuale di mano del Gagini. Raffinato è anche il *Battesimo*, dove a movimentare la rigida simmetria che divide in due la scena tramite il gesto del Precursore, accorrono il neofita che si spoglia e quello già denudato che chiude il gruppetto di astanti sulla sinistra, realizzato quasi in stacciato per dare idea dell'arretramento rispetto ai personaggi in primo piano: si percepisce dunque il progetto di una gestualità protagonista, ma tradotto forse dallo scalpello di un collaboratore meno abile di Domenico, per le evidenti sproporzioni della figura in primo piano, dai piedi troppo piccoli rispetto alla muscolatura delle gambe. Anche il vecchione sulla sinistra, se paragonato all'elegante *alter ego* della *Nascita*, rivela l'apporto di un collaboratore, operante su disegno del maestro. Oltre alla già riscontrata affinità che la coppia centrale presenta con i due santi entro nicchia subito a destra della scena, il personaggio riccamente ammantato che capitana il gruppetto di astanti sulla destra può essere paragonato alle figure del tondo con la *Cacciata del Basilisco*, che si dimostra del tutto coerente con l'alta tenuta qualitativa del lato destro della fronte. Tra i tondi, di autografia spiccatamente geginiana, come già notava Hanno Walter Kruft, oltre alle due figure dell'*Annunciazione*, poste ai lati del fornice centrale, vi è il tondo con *San Giorgio che uccide il drago*, per la raffinatissima conduzione del modellato e la coerenza dell'impaginazione compositiva, cui si affianca anche il clipeo con il *Battesimo di Cristo*, dove si sente maggiormente la pertinenza allo stile del maestro. Dello stesso tenore appare il rilievo con il *Martirio di San Lorenzo*, in cui se l'intervento della bottega sembra più presente, la complessità della scena concitata e la figura del Santo disteso sulla graticola si avvicinano alle soluzioni adottate nella specchiatura con la *Nascita*. Più affettato appare infine il rilievo con il *Martirio di San Sebastiano*, che, nonostante la flessuosa ed elegante

---

<sup>300</sup> Cfr. KRUFTH 1970, pp. 33-50; ID. 1972a, pp. 240-241.

figura del santo, risulta più bloccata e stereotipata nella resa degli arcieri pronti a scoccare le frecce.

Coerenti sono invece le scene che vedono in dialogo coppie di Santi all'interno degli archi del coronamento, alternate da una figurina di profetessa (?) entro una nicchia a conchiglia, del tutte analoghe a quelle dei registri inferiori. Lo stesso modo di condurre i volti, compendiari ma variati, e i panneggi, estesi in stoffe dalle ampie superficie attraversate da tormentate pieghe, che lasciano ben intendere la sensibilità delle carni sottostante, si ritrova in tutte le figure, assumendo un carattere più monumentale nel rilievo centrale, con l'*Incoronazione della Vergine*, che sembra richiamare strettamente il modellato della sottostante *Annunciata* gaginiana.

Anche per il coronamento non tutte le figure sembrano riconducibili interamente agli stereotipi del linguaggio gaginiano: in particolare, il volto del *San Lorenzo* e della *Madonna/Carità*, così come la figura del *San Siro*, denunciano una costruzione più stereometrica e una conduzione del panneggio eccessivamente frammentata e sussultante, come si vede bene nel drappo che abbonda dal ripiegamento sul busto del santo vescovo, cascante in una trama di pieghe ondulate non consueta nella grammatica di Domenico. L'ultima figura apicale sulla destra, infine, la *Prudenza*, che il Kruft espunge dal catalogo senza dubbio alcuno<sup>301</sup>, sembra rispondere a un canone proporzionale effettivamente diverso dalle altre sculture.

Al termine di questa breve lettura si può dunque evidenziare una interessante prassi lavorativa, per cui l'intervento del maestro non si concentra su un unico lato della struttura, ma sembra toccare omogeneamente tutti gli intagli, garantendo maggiore uniformità alla resa finale dell'insieme. Che ci fosse l'intenzione, da parte di Domenico, di apporre la sua cifra stilistica all'intero complesso, è plausibile, ma non lo si può asserire con prove inconfutabili: sembra tuttavia che l'interruzione più o meno forzata della supervisione del cantiere per la sua partenza per Napoli, e la conseguente assenza della mente direttiva dei lavori, fu abilmente camuffata, trovando in questa composizione di elementi più o meno autografi, un risultato compositivo di grande equilibrio. Gli elementi spiccatamente gaginiani si riconoscono infatti in gran parte della decorazione, che non viene mai lasciata da Domenico in toto agli allievi, probabilmente per non generare scompensi stilistici ma anche per dare la possibilità agli stessi di lavorare visionando concretamente modelli di sua mano. Il fatto che nella porzione superiore, specie nelle lunette e in alcune statue del coronamento, sia possibile avvertire una minor omologazione dei modellati, dovuta alla mancata supervisione da parte del maestro, partito per Napoli, segnalerebbe, in maniera coerente con quanto si riscontra nei documenti, che la conclusione dell'opera sia avvenuta sotto la guida di Elia Gagini.

---

<sup>301</sup> *Ibidem*.

L'operato di Domenico Gagini in città non si arrestò alla realizzazione della cappella del Battista. La possibilità di operare per tale impresa, della quale si è chiarita la civica importanza, doveva essersi presentata al Bissonese soltanto dopo un primo momento di affermazione cittadino, che la critica ha convincentemente proposto di identificare con l'esecuzione dei marmi per la facciata del palazzo di Giacomo Spinola di Luccoli, in via Fontane Marose, la cui edificazione si può circoscrivere tra il 1445 e il 1459<sup>302</sup>. Per la fronte del palazzo, rivestito di un paramento bicromo a fasce alternate bianche e nere, Domenico eseguiva un ciclo scultoreo di dirompente modernità, composto da cinque sculture di membri della famiglia Spinola, tre delle quali da lui personalmente eseguite, una quarta che decideva di delegare al suo socio e collaboratore, Giovanni da Bissone, e lasciando l'ultima da compiere, in attesa delle disposizioni del proprietario del palazzo ed esecutore del ciclo, nonché l'effigiato, che verrà eseguita in un secondo momento, da Giovanni Antonio Amadeo<sup>303</sup>. Il committente, Giacomo Spinola, si volle rifare esplicitamente alla storia della propria famiglia, che un ciclo marmoreo di illustri personaggi antichi aveva già commissionato nel primo Trecento per un palazzo andato subito distrutto<sup>304</sup>, evidenziando il peculiare gusto della casata verso soggetti del genere. Sebbene gli intenti celebrativi fossero in questo caso differenti, il ciclo scultoreo costituisce con il suo predecessore una sorta di *unicum*, che dovrà attendere trent'anni per trovare emulazione nelle figure di cittadini benemeriti di San Giorgio. Queste gallerie di uomini illustri venivano solitamente realizzate tramite il *medium* pittorico e ricordavano le glorie di eroi antichi, al contrario il piccolo corteo di personaggi è qui assunto a manifesto del potere della casata, figure che non solo vengono ostentate in facciata come glorie famigliari, ma sono persino abbigliate alla moderna, affinché i contemporanei possano riconoscerne subitaneamente il prorompente significato. Inoltre, le figure del ciclo, da sinistra a destra, sono perfettamente identificabili, grazie a iscrizioni in versi latini che ne precisano l'identità, quali Oberto, Corrado, Opizzino, Galeotto e Giacomo Spinola<sup>305</sup>.

Tuttavia, anche questa impresa non dovette costituire il primo e unico impegno in città del ticinese. È stato brillantemente messo in evidenza come l'arrivo di Domenico in città sia da leggere in stretta connessione con le vicende del convento di Santa Maria di Castello<sup>306</sup>, dove, seppur non vi siano atti che ne documentano la presenza, inconfutabili testi figurativi rivelano la partecipazione alla sua lunga campagna decorativa. A condurlo da Firenze al complesso

---

<sup>302</sup> Per i limiti cronologici cui è circoscritta l'impresa, non ancora ultimata per essere censita nel testamento di Giacomo Spinola del 1445, e già presente nella *gabella possessionum* del 1459, quale palazzo completato da poco, si veda il paragrafo 3.1.

<sup>303</sup> Cfr. DI FABIO 2017d, pp. 391-400.

<sup>304</sup> Cfr. DI FABIO 2011c, p. 637.

<sup>305</sup> Su quest'opera cfr. paragrafo 2.2 e 3.1.

<sup>306</sup> Cfr. paragrafo 2.2 e 3.2.

domenicano, recentemente riformato nell'orientamento religioso<sup>307</sup>, è la figura di Girolamo Panissari, frate domenicano già priore di San Marco, che viene assegnato al convento genovese nel 1444 per guidare, nella propria città natale, l'insediamento dell'Osservanza<sup>308</sup>. Insediatosi in città stabilmente a partire dal 1446, il Panissari si fece sin da subito promotore di lavori di rinnovamento presso il convento per rispondere alle necessità pratiche e devozionali della novella comunità, incoraggiando e favorendo la decorazione di diversi ambienti, in campagne ornamentali che dovettero iniziare poco dopo il proprio insediamento e che si sarebbero prolungate per i successivi decenni. Proprio a cavallo di questi anni si colloca la partenza di Domenico dal capoluogo toscano, che dovette avvenire intorno al 1446<sup>309</sup>. Non si conosce precisamente il percorso che dovette praticare il Bissonese per raggiungere il capoluogo ligure, ma certamente poteva aver facilmente seguito linee di spostamento comuni agli artisti del tempo, sostando presso il maggior centro di estrazione del marmo, a Carrara, così come presso l'area veneta, che in Padova e in Venezia aveva ospitato le personalità di Donatello e Ghiberti o, infine, aver previsto un rientro nella regione dei laghi, prima della discesa in città attraversando il territorio lombardo<sup>310</sup>. Un percorso fatto di tappe non necessariamente in un rapporto di esclusione l'una con l'altra che, sebbene non ancora documentato, in relazione alla presenza genovese della bottega dei maestri caronesi e del percorso formativo che si propone di individuare per il caso giovanneo, sembra acquistare fisionomia sempre più verosimile<sup>311</sup>. A riprova si aggiunge, la presenza a Torcello, presso la laguna veneta, di una scultura gaginiana di *Madonna col Bambino* (FIG. 100), tra le più antiche realizzate dal Bissonese come si evince per analisi formale: sebbene possa essere stata spedita in Laguna da una bottega dislocata altrove, costituisce un inconfutabile puntello geografico per estendere il raggio d'azione dell'apprezzabilità dei prodotti gagineschi, rendendo piuttosto probabile la presenza, anche se momentanea, dello scultore presso i cantieri lagunari<sup>312</sup>.

I manufatti conservati presso il convento domenicano e ascrivibili a Domenico si inseriscono in tipologie differenti, dalla decorazione fittile delle chiavi di volta della cosiddetta

---

<sup>307</sup> Sulle necessità di rinnovamento della compagine ecclesiastica e l'importanza storico-culturale di tale intervento cfr. VIGNA 1889, pp. 71-91; POLEGGI 1973, pp. 111-189.

<sup>308</sup> Cfr. DI FABIO 2004a, p. 55; DI FABIO 2010b, pp. 84-85; DI FABIO 2011c, pp. 630-631. Il Panissari si stabilì a Genova nel 1446 e mantenne la sua carica di priore fino al 1452.

<sup>309</sup> Al momento della redazione dell'inventario della casa del Brunelleschi, Domenico infatti non era più a Firenze. Sui suoi spostamenti sino alla comparsa del documento del 1448 non si hanno notizie documentali.

<sup>310</sup> Su questi aspetti si confronti il paragrafo 2.2.

<sup>311</sup> Su un ipotetico viaggio nel Veneto, dove Domenico avrebbe acquisito ulteriore confidenza con i modelli donatelliani, si esprime Clario Di Fabio (2004a, p. 49).

<sup>312</sup> Sul pezzo veneziano cfr. BURGER 1908; KRUF 1972a, pp. 19, 217, 257, n. 86; CAGLIOTI 1999, p. 78; DI FABIO 2004, pp. 51-53; DI FABIO 2011c, p. 630. La critica, concorde per una cronologia legata al soggiorno genovese, resta in parte scettica circa le modalità con cui la scultura si ritrovò in Veneto, dividendosi tra un soggiorno diretto del Gagini e un invio su committenza. Per approfondimenti sull'incontro dei due artefici bissonesi, che si crede avvenuto in questa parentesi temporale, cfr. paragrafo 2.1 e 2.2.

*Loggia dell'Annunciazione*, così chiamata dal momento che ospita il capolavoro ad affresco di medesimo soggetto firmato da Giusto da Ravensburg nel 1452<sup>313</sup>, a opere marmoree di medio-grandi dimensioni. I tondi in terracotta, recentemente esaminati<sup>314</sup>, rispondono a un programma iconografico coerente con le decorazioni delle vele della galleria, ospitanti una ricca decorazione vegetale da cui emergono tondi popolati da *Profeti* e *Sibille*, in una corrispondenza precisa di significati simbolici, ma anche in una contiguità fisica, che lascia presupporre un lavoro coordinato fra le due maestranze. Tra le opere che oggi ornano piuttosto casualmente i locali del convento a seguito dei rimaneggiamenti otto-novecenteschi, vi sono elementi d'arredo in marmo che possono essere ricondotti a diversi momenti decorativi, cui lavorarono differenti aiuti, guidati probabilmente da un *caput magister* comune, che, sulla base del documento di subappalto del portale della sagrestia, sembra potersi identificare in Giovanni da Bissone. Approfondendo oltre il ruolo di quest'ultimo all'interno del cantiere, riconosciamo qui, dopo aver individuato le partiture decorative riservate all'*équipe* caronese, quelle più vicine alla sensibilità geginiana. La mano di Domenico si ravvisa soprattutto nel *Portale* attualmente sistemato nel retro-coro (FIG. 86); nel *Tabernacolo con Angeli* (FIGG. 90-92) murato lungo le pareti al secondo piano del chiostro, nelle due *Ghirlande con Angeli* dei locali della ex Biblioteca Antica (FIGG. 93-94); in alcune figure in marmo di piccole dimensioni e di incerta provenienza, riunite in una teca nel retrocoro, raffiguranti quattro figure di *Profeti*, una non meglio identificata *Figura femminile*, forse una Virtù o una Sibilla, e una *Annunciazione* (FIGG. 95, 96); nella *Madonna col Bambino* (FIG. 98) policroma oggi custodita all'interno del Museo domenicano. Fatta eccezione per quest'ultima, la cui qualità denuncia il *ductus* tutto geginiano, in cui puntuali sono i riferimenti fiorentini, come messo in luce da Clario Di Fabio<sup>315</sup>, e quindi probabilmente collocabile nel tempo ai primi momenti che il Bissonese trascorse in città, per le altre opere citate, cui si può escludere anche il portalino del retro-coro, si registra un significativo ruolo da parte degli aiuti, avvallando una cronologia che si colloca in prossimità dell'esecuzione dei rilievi per la facciata del Battista. L'impresa in cattedrale, non ancora conclusasi per certo nel 1451 (quando si rimetteva mano, lo si è visto, all'area del coro) doveva richiedere intensamente la piena concentrazione del Gagini, che lasciava il ruolo nella gestione del cantiere domenicano al socio Giovanni, fornendo marmi che forse, sbazzati e rifiniti, erano terminati dagli aiuti di bottega. Questo è particolarmente vero per quei marmi da datarsi in prossimità del rinnovamento patrocinato dai fratelli Emanuele e Lionello Grimaldi Oliva, che coinvolse parte del secondo

<sup>313</sup> Sull'operato del fiammingo e sul ciclo pittorico, con i suoi significati simbolici cfr. POLEGGI 1973, pp. 163-183; ROMANO 2004, pp. 33-47; ALGERI, DE FLORIANI 1991; GILARDI 2014.

<sup>314</sup> Le opere sono state ricondotte al Gagini da Clario Di Fabio, durante il proprio intervento al convegno dottorale "La scultura e le altre arti in età medievale. Competizione, dialettiche, paragone", Genova 1-3 luglio 2015.

<sup>315</sup> Cfr. DI FABIO 2004a.

chiostro con i locali della biblioteca antica e la sagrestia, il cui ambiente venne ridotto per accogliere una cappella gentilizia dedicata ai santi Sebastiano e Fabiano<sup>316</sup>. La ricchezza della campagna decorativa da essi avviata era proporzionata alla grandezza dell'evento che la comportò, dal momento in cui Lionello e Manuele celebrarono il proprio ingresso nell'albergo Grimaldi e, con esso, la loro ammissione tra le file dell'oligarchia cittadina, indossando i panni di generosi mecenati. Lo spazio rimodernato della sacrestia doveva così accogliere, secondo le fonti, quattro portali posti a marcare l'accesso ai vari ambienti di chiesa e convento, attraverso i quali, in qualunque direzione ci si dirigesse, veniva rimarcata la generosità della donazione grimaldina. Il più arcaico di questi elementi, assai consunto dai vari spostamenti e rimaneggiamenti, si trova oggi lungo la navata destra della chiesa, secondo un rimontaggio ottocentesco, e doveva inizialmente marcare l'accesso esterno allo spazio della sacrestia. La stessa soglia, se varcata in direzione opposta, permetteva la visione dei marmi scolpiti dal Riccomanni su disegno del bissonese<sup>317</sup>. L'intervento a Castello di Domenico si colloca dunque verosimilmente tra il 1446-47 e il 1452-53, in correlazione ai due grandi eventi di rinnovamento guidati dal Panissari e dai Grimaldi Oliva<sup>318</sup>.

Interessanti sono poi marmi attualmente ricollocati nel retrocoro: si tratta di due stipiti di portale (FIG. 86), parte di un ornamento d'accesso ormai perduto, costituiti da quattro figure di santi entro nicchie, connotate da un coronamento a conchiglia, proprio come in cattedrale, effigianti *San Giovanni Battista*, *San Giorgio*, *San Gerolamo* e la *Vergine col Bambino* (FIGG. 87, 88). Le nicchie sono ricavate dallo spazio della lastra marmorea con estrema diligenza: un fine lavoro di scalpello rileva appena le mensole fogliate su cui fingono di poggiare, così come i coronamenti, cuspidi ad arco inflesso ornate da fiammeggianti gattoni, terminanti in un pinnacolo decorativo. Il diverso formato di *San Giorgio*, che non è ritratto stante come gli altri *Santi* e la *Vergine*, ma colto nel momento in cui sul proprio destriero assalta il drago, determina l'inserimento di un fiorone decorativo che gli consente di raggiungere le stesse dimensioni degli altri rilievi figurati, dai quali si differenzia per una maggiore attenzione al rilievo. L'impeto della scena, riconducibile al tondo con medesimo soggetto presente sulla fronte del Battista, è stato

---

<sup>316</sup> Cfr. POLEGGI 1973, p. 185; ROMANO 2004, pp. 34-36. Sui lavori di rinnovamento ascritti ai Grimaldi Oliva e le vicende della trasformazione dello spazio allo stato attuale si veda POLEGGI 1973, p. 139; VIGNA pp. 177-178. Gli interventi dei due gentiluomini sono resi noti da un atto del 1452 tramite il quale, in cambio dei finanziamenti erogati per i lavori i frati di Castello si impegnavano a celebrare messe per i due fratelli e per i loro congiunti, cfr. POLEGGI 1973, p. 234 nota 28.

<sup>317</sup> Su queste opere cfr. paragrafo 1.4.4.

<sup>318</sup> Diversi sono gli interventi decorativi destinati a portare lustro alla chiesa di Castello nel corso della seconda metà del secolo. A questa fase corrispondono un'altra serie di elementi marmorei di difficile attribuzione, come la cornice marmorea e tricuspidata con raffigurazioni di *Vergine* e *Santi*, destinata probabilmente fin dall'origine ad accogliere la pala d'altare del Mazzone, o l'*Altare della Madonna delle Rose*, che un documento postumo ci informa essere stato eseguito da Elia Gagini e aiuti intorno all'ultimo quarto del secolo, recentemente identificato con le tre cuspidi presenti lungo i corridoi del secondo piano del chiostro, cfr. *Infra*.



determinante nell'attribuzione degli stipiti allo scalpello di Domenico, che ripropone inoltre, nelle forme minute e meno rilevate della nicchia con la *Vergine*, una versione semplificata di quella tipologia intima di *Madonna col bambino* che lo scultore eseguirà per tutto il soggiorno genovese<sup>319</sup>. A delimitare lo spazio verticale degli stipiti sono due differenti corniciature, un cordone spiralato e un curioso partito decorativo geometrico, composto da elementi rettangolari ruotati in alternanza a creare un movimento spezzato, che si ritrova in maniera assai diffusa soprattutto nei cantieri veneziani. Si tratta di una notazione interessante, che avvalorata la confidenza di Domenico verso modelli lagunari, avvantaggiati nel cantiere di Castello, grazie alla stretta collaborazione che dovette intercorrere tra i maestri caronesi qui all'opera e gli aiuti di bottega del bissonese. Un sodalizio che viene assecondato da un ulteriore riprova, dal momento in cui, nel medesimo periodo, in due cantieri strettamente connessi tra loro, in cui la compresenza delle due botteghe è assodata grazie ai confronti stilistici, si elabora un motivo ornamentale destinato a grande successo come quello dei vivaci bimbetti sgambettanti tra *rotae* vegetali e fiorite che troviamo, senza essere in grado di determinarne una primigenia paternità, sia nel portale della sacrestia sia a incorniciare le scene di vita del Battista in cattedrale. Anche in questa circostanza, la stretta connessione tra il progetto geginiano della fronte e l'ideazione giovannea del portale eseguito dal Riccomanno, non appare elemento casuale<sup>320</sup>.

La produzione di sculture ritraenti la *Madonna col Bambino* caratterizzerà tutta la carriera di Domenico, fino ad assumere le fortunate declinazioni che avranno largo successo, anche tramite gli eredi, nel contesto siciliano<sup>321</sup>. Ad una prima fase, da datare intorno al 1445 e pertanto contemporanea al soggiorno genovese dell'artista, Clario Di Fabio ha proposto di assegnare le sculture del Kaiser-Friedrich Museum di Berlino<sup>322</sup> e il citato esemplare del duomo di Torcello (FIG. 100), cui si affianca l'acefala statuetta del Museo di Sant'Agostino (FIG. 101)<sup>323</sup>. Il piccolo gruppo, che può arricchirsi con la statuetta del coronamento della fronte del Battista, di analogo soggetto, presenta affinità stringenti che le unisce dal punto di vista formale in una resa esornativa ancora tardogotica, attenta ai linearismi dei panneggi, che, specie per l'esemplare genovese richiama da vicino la *Vergine* della tomba di Margherita di Brabante di Giovanni

<sup>319</sup> Vedi *Infra*.

<sup>320</sup> Su questi prototipi classicheggianti, pertinenti sia alla taglia caronese che a quella bissonese, si faccia riferimento al paragrafo precedente.

<sup>321</sup> Per la carriera siciliana di Domenico cfr. DI MARZO 1903; VALENTINER 1940; MELI 1959; KRUFF 1972a; NEGRI ARNOLDI 1983;

<sup>322</sup> La scultura, distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale, venne acquistata per il Bode Museum di Berlino nel 1908, con una provenienza lucchese (SCHOTTMÜLLER 1933, pp. 126-127, n. M.105; *Dokumentation der Verluste* 2006, p. 149), complicata dallo stemma sul basamento, che è stato ricondotto a quello di una famiglia senese. Sull'attribuzione a Domenico ma una diversa cronologia si vedano Valentiner (1937, p. 104), il quale suggeriva una datazione intorno al 1450, e Kruff (1972b, pp. 19, 238, n. 9) che la data intorno al 1455.

<sup>323</sup> Cfr. DI FABIO 2004a, pp. 51-53; KRUFF 1972a, pp. 238-251, figg. 29-32. Per un'attribuzione quercesca dell'esemplare genovese, inventariato come MSA 3061 e proveniente da un distrutto edificio nei pressi di via dei Servi, cfr. BOTTO 1984, p. 179.

Pisano, palesando una notevole sensibilità verso le suggestioni offerte da modelli di alto profilo culturale<sup>324</sup>. A queste si aggiunge un gruppo di sculture conservate a Bobbio<sup>325</sup>, nella chiesa di San Colombano, che, con la statuetta di medesimo soggetto sita presso la chiesa di San Pietro Vara a Varese Ligure<sup>326</sup>, testimoniano una produzione destinata anche al medio raggio, per committenti influenzati dal gusto che si diffonde dalla Superba verso i territori ad essa soggetti. Gli elementi connotanti il piccolo *corpus* distinguono convincentemente queste prime produzioni dallo stile più maturo che l'artefice adotta nelle napoletane *Madonna* del Museo di Capodimonte e *Temperanza* dell'Arco di Castelnuovo, connotate da volumi più dilatati, ponendo un indiscutibile puntello cronologico, all'interno del quale pare totalmente coerente, ponendosi a esempio suggellante, inserire la *Vergine col Bambino* eseguita dallo scultore per il complesso di Santa Maria di Castello, in cui i modelli d'ispirazione fiorentina trovano la più piena espressione<sup>327</sup>. La cronologia che si propone per queste opere, affini per l'alta qualità e il medesimo *pondus* che le figure conservano - connotate sia da un piegheggiare ancora memore di ricordi tardogotici, specie nel caratteristico drappeggio incurvato in cui la veste ricade, movimentando le stoffe, sia da volumi solidi, di gusto fiorentino - incontra i pareri della critica, per cui si ipotizza un impegno collocabile durante gli estremi del soggiorno genovese, quando gli ingaggi istituzionali dovevano farsi meno pressanti, permettendogli di dedicarsi a imprese di minor impegno.

Nei due lustri che trascorre a Genova il Gagini lavora dunque per importanti poli civici e religiosi, sedi a tutti gli effetti del rinnovamento del linguaggio artistico, presso i quali i più attenti mecenati locali rivolgono lo sguardo alla ricerca di manodopera specializzata per soddisfare le proprie esigenze personali. Ed è così che Domenico dovette essere coinvolto nella produzione di sovrapporta marmorei e di portali ornamentali, come la inconfutabile cifra gaginesca di alcuni di essi denuncia pienamente. La ripresa giovanile delle cadenze lineari tardogotiche ispirate a modelli ghibertiani<sup>328</sup> compare nell'esemplare oggi alla Kress Collection (Spencer Museum of Art, Lawrence, Kansas)<sup>329</sup>, raffigurante *San Giovanni Battista nel deserto con angeli*, soggetto tipicamente genovese, che ornava una dimora in via del Molo, ma anche nella targa oggi in via Luccoli (civico n. 14, Genova)<sup>330</sup>, che si ricollega espressamente, nell'orchestrazione della scena, al prototipo donatelliano della nota predella a Orsanmichele,

---

<sup>324</sup> In particolare il confronto con la Vergine di Torcello e l'esemplare genovese si risolve con la presenza di una scritta basamentale, in caratteri capitali del tutto simili graficamente. Per il pezzo ligure l'iscrizione, parziale, recita: «AVE-M(tracce)[aria gratia ple]NA DOMINUS TECVM».

<sup>325</sup> Cfr. ZURLA 2015, p. 26 nota 92.

<sup>326</sup> Cfr. DI FABIO 2012, pp. 163-173.

<sup>327</sup> Cfr. DI FABIO 2004a, pp. 56-63: 71 nota 14.

<sup>328</sup> Cfr. DI FABIO 2004a, pp. 53-54.

<sup>329</sup> Cfr. DI FABIO 2004a, p. 54.

<sup>330</sup> Cfr. BOCCARDO 1993, pp. 40 fig. 35, 41; DI FABIO 2004a, p. 54; DI FABIO 2011c, p. 632.

tanto quanto al tondo che lo stesso Gagini propone per la fronte della cappella del Battista in Cattedrale<sup>331</sup>. Stessa concezione figurativa oltre che iconografica propongono la lastra che un tempo sovrastava il Palazzo Doria di Oneglia<sup>332</sup> e quella oggi conservata alla Società Economica di Chiavari<sup>333</sup>, ornate dagli stemmi Doria.

L'attività genovese di Domenico si protrarrà sino all'autunno del 1457: il suo nome compare per la prima volta nella documentazione napoletana nel gennaio del 1458, in un elenco di maestranze attive nella fabbrica di Castelnuovo<sup>334</sup>. I rogiti notarili informano che lo scultore bissonese farà tappa a Genova nella primavera del 1465, con tutta probabilità a seguito di un viaggio a Carrara necessario all'approvvigionamento di marmi, quando risolverà una serie di questioni lasciate in sospeso con il nipote Elia, il socio Giovanni e i confratelli della Devozione del Battista, segno che la decisione di partire per il Meridione dovette costituire una scelta relativamente repentina<sup>335</sup>. Tra le ultime opere inserite nel catalogo dello scultore vi è l'*Ancona della 'Madonna Bianca'* di Portovenere (FIG. 135): le stringenti affinità tra la pala maemorea e la produzione genovese del Gagini, come denota il confronto tra i tondi dell'*Annunciazione* della cappella del Battista e gli stessi soggetti dell'opera in oggetto, permette infatti di inserirla alla fine del soggiorno genovese di Domenico, tra il 1453 e il 1457<sup>336</sup>.

#### *Elia Gagini da Bissone*

Si è già detto di quanto fosse frequente per gli artefici lombardi operare in collaborazione non solo con i propri conterranei, ma soprattutto con i propri parenti, riunendosi in società, come nel caso dei fratelli d'Aria, o semplicemente di volta in volta associandosi in base a precisi vincoli collaborativi. Da documentazioni indirette, riguardanti debiti e locazioni abitative, è ormai noto che Domenico fosse lo zio di Elia Gagini da Bissone, giovane *magister* documentato tra il 1457 e il 1488<sup>337</sup>. Una seconda parentela meno definibile, riferita ad Elia, è da rintracciare con Matteo da Bissone<sup>338</sup>, con il quale sembra condividere, in base ai rogiti, il medesimo padre,

---

<sup>331</sup> A questi si aggiunge anche il rilievo di collezione privata con un altro San Giovanni Battista nel deserto attorniato da angeli reggistemmi, pubblicato in DI FABIO 2011c, p. 636, fig. 29.

<sup>332</sup> La lastra venne rimossa nel 1929, cfr. BOCCARDO 1993, p. 40 nota 8.

<sup>333</sup> Cfr. DI FABIO 2011c, pp. 632, 636 fig. 30.

<sup>334</sup> Cfr. KRUFT 1972a, p. 264, doc. VI.

<sup>335</sup> Per i documenti citati cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 133-136; CERVETTO 1903, pp. 247-248, docc. IV-VI; KRUFT 1972a, p. 266, docc. XI-XIII.

<sup>336</sup> L'attribuzione è in RAPETTI 1998, pp. 104-109, n. 9. Sull'ancona si veda inoltre DI FABIO 2004a, pp. 54-55, 56, cui fare riferimento per gli estremi cronologici, e DONATI 2012.

<sup>337</sup> La principale bibliografia sull'artefice bissonese è di seguito riportata: ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 132-139; CERVETTO 1903, pp. 51-53, 248-249, docc. VII-VIII; FILIPPINI 1908, pp. 17-29; VENTURI 1901-1940, VI, 1908, pp. 841-842; POLEGGI 1973, pp. 139-145, 235 n. 35; TESSARI 1977, pp. 81-99; TAGLIAFERRO, *ad indicem*; MARTINI 1998; DI FABIO 2004a, pp. 65-68; ZURLA 2015, *passim*.

<sup>338</sup> Sull'artefice, attivo tra Genova e Savona tra il 1475 e il 1503, si veda *Infra*.

Giacomo Gagini<sup>339</sup>. Se questo fosse verificato da ulteriori testimonianze documentarie, i due sarebbero dunque legati in un rapporto fraterno, che verrebbe ulteriormente avvalorato dalla frequente presenza di Matteo in veste di testimone in atti notarili riguardanti Elia<sup>340</sup>. Tuttavia, la presenza dei due artefici in un elenco di *magistri* del 1486<sup>341</sup>, in cui nella riga al di sotto del nome di *Elia de Bissono* compare sì *Matheus de Bissono*, ma come afferente al clan familiare dei *Tinchala*, lascia ancora aperte le riflessioni circa il legame fra i due artefici, che cadrebbe laddove Matteo fosse davvero ascrivibile alla schiatta dei Tencalla da Bissone. La situazione è complicata dal fatto che nel 1486 questo Matteo Tinchala da Bissone è presente insieme al fratello, Antonio, mentre in un altro elenco del 1475 un Matteo da Bissone privo di patronimico è accompagnato dal fratello Andrea<sup>342</sup>. I casi di omonimia, frequenti in quest'ambito e in quest'epoca, lasciano tuttavia aperta la possibilità che a fianco di Matteo Tencalla da Bissone e di *Matens de Farino de Bixono* (il quale compare, invece, in un elenco di *antelami* del 1475)<sup>343</sup>, ci fosse anche un Matteo Gagini da Bissone, appunto in stretti rapporti, forse anche di parentela, con Elia.

Gli studi pionieristici di Luigi Augusto Cervetto e Laura Filippini sovrapponevano la personalità di Elia Gagini a quella di alcuni artefici omonimi attivi in altre regioni d'Italia. Questo nome comparirebbe pertanto per la prima volta nel 1441 a Udine<sup>344</sup>, dove un Elia da Bissone è attivo per l'esecuzione delle sculture della loggia comunale insieme con altri lombardi. Se su questa coincidenza si possono nutrire delle riserve, la storiografia più recente a scarta definitivamente l'ipotesi circa la presenza di Elia Gagini a Città di Castello, dove la Filippini identificava il Gagini "genovese" in un Elia di Bartolomeo da Ponte, attivo nel 1491 in veste di *morator ed architector* e di costruttore, in un primo momento, della Rocca cittadina e del Palazzo Comunale e, in seguito, di alcune parti architettoniche del Duomo<sup>345</sup>. Negata è anche la possibilità di riconoscere l'artefice a Perugia, dove lo si vorrebbe nel 1483 per la costruzione delle logge del mercato, oggi scomparse<sup>346</sup>.

---

<sup>339</sup> Cfr. CERVETTO 1903, p. 145.

<sup>340</sup> Nel 1480 Matteo compare come testimone sia nel rogito con cui Elia Gagini prende a bottega Corrado da Bissone (16 maggio 1480; cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 138 nota 1), sia in quello stipulato dal medesimo artefice con Nicolò di Bargagli per l'affitto di un magazzino di marmi (20 novembre 1480; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 136-137 nota 1).

<sup>341</sup> ASCG, *Padri del Comune* (26 ottobre 1486), edito in POLEGGI 1966, pp. 66-67, DECRI 1996, pp. 421-422.

<sup>342</sup> ASG, *Notai Antichi*, 102 (29 giugno 1475), edito in DECRI 1996, pp. 420-421.

<sup>343</sup> *Ibidem*.

<sup>344</sup> Per la documentazione cfr. JOPPI 1887; CERVETTO 1903, p. 51-52; FILIPPINI 1908, p. 17, 22; VENTURI 1901-1940, VI, 1908, p. 841; SOMEDA DE MARCO 1959, pp. 315, 328. Paola Martini (1998) discorda con questa identificazione. Gli altri lombardi citati, attivi nei lavori, sono un Lorenzo di Martino da Como, Amicino da Como e un certo Luchino.

<sup>345</sup> Luigi Augusto Cervetto (1903, p. 53) evidenzia a sostegno della propria tesi come Ponte fosse frazione di Bissone, al principio della valle di Cola, riportando anche gli estremi dei pagamenti dalla camera apostolica conservati presso l'Archivio di Stato a Roma, cfr. *Registro camerale di città di castello*, 1576, c. 176 e seg. Su questo si veda anche Filippini (1908, p. 18, 22-24).

<sup>346</sup> Cfr. MERZARIO 1967, II, p. 298; CERVETTO 1903, p. 53; FILIPPINI 1908, pp. 18, 22.

Indubbia è invece la relazione con Domenico, del quale *Elias Gaxinus de Bixono* risulta essere *laborator et factor* in un documento dell'8 marzo 1457<sup>347</sup>, in cui riscuote un compenso in denaro da Stefano Lomellini *in vece* dello zio per un servizio da questi svolto nel 1456; era stata probabilmente l'ultima opera eseguita a Genova da Domenico prima della sua partenza per il Meridione, sulla quale, tuttavia, non abbiamo ulteriori notizie al di fuori di questa indiretta testimonianza. Michela Zurla ha messo recentemente in discussione il riferimento intravisto in questo documento del 1457 quale puntello cronologico per evidenziare il termine dei lavori per la cappella del Battista, o per l'affidamento del cantiere in via di conclusione alla guida di Elia, dal momento che l'impresa non viene menzionata nel testo<sup>348</sup>.

Alcune testimonianze documentarie riportate in maniera sommaria da Laura Filippini sembrano comunque da prendere in considerazione: senza far riferimento a precisi estremi archivistici, la studiosa segnalava infatti alcuni documenti che, per il loro contenuto, non trascurabile per le considerazioni sul rapporto tra Domenico ed Elia per l'orchestrazione dei lavori in cattedrale, non si possono escludere dall'analisi qui intrapresa, in attesa di ulteriori riscontri. Un rogito datato al 1464, e citato anche da Magenta e Cervetto<sup>349</sup>, vede curiosamente Domenico a Carrara impegnato nell'ingaggio di alcuni giovanetti, cinque per l'esattezza, da inviare a Genova quali «aiuti per i lavori della cappella»<sup>350</sup>. Si tratta di una testimonianza nota, che mette in luce un'ultima permanenza di Domenico tra Toscana e Liguria prima del definitivo rientro in Sicilia, ma che la Filippini legge in relazione alla responsabilità che ormai Elia aveva acquisito quale coordinatore dei lavori per l'impresa. Si tratterebbe di una testimonianza che, vista in filigrana sul ruolo di *factor* svolto da Elia per lo zio, confermerebbe il ruolo di capo cantiere assunto, quanto meno di *facto*, dal giovane Gagini alla partenza di Domenico. Che tra il 1464 e il 1465 questi sembri voler sistemare tutte le questioni aperte in Genova, come denotano anche la serie di pagamenti rogati da Emanuele Granello il maggio 1465, è stato già notato da Alizeri<sup>351</sup>, e non è escluso che a queste date, forte dell'aiuto di ulteriore manodopera, Domenico volesse condurre a termine i lavori in cattedrale, per ottenere il pagamento, che solo alla consegna dell'opera finita gli sarebbe spettato. Non si conosce la data in cui l'opera venne

---

<sup>347</sup> ASG, *Notai Antichi* (8 marzo 1457). Sul documento del 1457 si vedano ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 132-133 nota 1, CERVETTO 1903, p. 247, doc. III; KRUFT 1972a, p. 264, doc. V. Sull'argomento si confronti inoltre la nota 72 del presente capitolo.

<sup>348</sup> Diversamente si esprimono KRUFT 1972a, p. 16; DI FABIO 2004a, p. 54.

<sup>349</sup> MAGENTA 1897, p. 113 nota 1; CERVETTO 1903, p. 45 nota 1. Secondo quanto riferisce Christiane Klapisch-Zuber (1973, p. 146 nota 119) il misterioso documento di cui si tratta, per cui Laura Filippini non riporta la segnatura (1908, p. 18), sarebbe rogato a Carrara da Nicolò Parlanciotto, ma non comparirebbe tra le filze del notaio dell'anno 1464. La citazione della Filippini circa il trasferimento a Genova di questi operai per il completamento dei lavori alla cappella non pare dunque, al momento, testimonianza meno veritiera.

<sup>350</sup> Cfr. FILIPPINI 1908, p. 18.

<sup>351</sup> Lo studioso carica l'osservazione di una nota noir, pensando che sistemando queste faccende Domenico si comportasse come «uomo che (diresti) s'apparecchia al morire», cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 133.

conclusa, ma sembra coerente ipotizzare, seguendo la pista tracciata da questi ragionamenti, che i lavori ultimassero intorno al 1465<sup>352</sup>. Non si ritiene infatti utile discutere il ruolo di primo piano che dovette giocare Elia nella direzione dell'impresa, la quale, avviata dietro disegno e direttive di Domenico, doveva verosimilmente essere stata coordinata dal 1457 da un altro capace *magister*. Posto che la conduzione imprenditoriale a livello familiare di questo tipo di imprese, era comune, non sorprende che un parente, Elia Gagini, fosse stato il prescelto per assolvere a tale compito gestionale. Domenico d'altronde dimostra di essere molto legato al nipote, e di avere fiducia nelle sue doti di garante e fideiussore, dal momento che non solo gli lascia riscuotere la citata somma del 1457 dal Lomellini, ma gli permette altresì di alloggiare nella propria casa al Molo per sei anni, per risarcirlo di un debito di cento lire<sup>353</sup>. A sciogliere i dubbi sul coinvolgimento di Elia nei lavori per cappella appare infine la non casuale circostanza in cui Domenico si dichiara debitore al nipote di questa somma il 2 maggio 1465: il Gagini fa infatti procura, nello stesso giorno, all'orefice Antonio Platono affinché riscuota per lui dalla Confraternita del Battista, centocinquanta lire, questa volta certamente dovute per alcuni lavori eseguiti per la fronte della cappella del Precursore, e altresì contrae, sempre in quel giorno, sia il debito con Elia, sia quello, per una cifra più ingente, con l'altro suo fidato collaboratore, Giovanni da Bissone. Che gli attori coinvolti in queste vicende pecuniarie siano legati fra loro lo garantisce l'ipoteca sulla casa del Molo, in cui avrebbe abitato per gli anni successivi Elia<sup>354</sup>, che Domenico concede a Giovanni, a garanzia del proprio debito: Domenico sembra dunque intento a sistemare gli affari ruotanti intorno alla cappella del Battista, riscuotendo i pagamenti ancora spettatigli, e sistemando le faccende aperte con i propri collaboratori: Giovanni, il cui ruolo di socio è indubbio, ed Elia, che a questo punto entra a buon diritto fra i responsabili della conduzione dell'impresa.

Il secondo curioso documento, privo di segnatura archivistica, citato dalla Filippini riguarda invece un presunto pagamento a Domenico Gagini datato al 1478, compiuto dai priori della confraternita committenti dell'impresa, Gaspare Cattaneo e Baldassare Vivaldi, che avrebbe sancito la fine dei lavori per la cappella. Dal momento che la studiosa non specifica, in questo caso, quale sarebbe il ruolo di Elia nello scambio di denaro, di cui peraltro non riporta l'ammontare, rifacendosi all'iniziale calcolo per la forbice di compenso, stimata tra le 800 e le 1000 lire, si pensa di essere, quasi certamente, di fronte a un'errata riscrittura, in cui sembrano sovrapporsi in maniera confusa dati pertinenti a due diversi documenti. Pare infatti che gli

---

<sup>352</sup> Dello stesso avviso è il Cervetto (1903, p. 44).

<sup>353</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 133-134; CERVETTO 1903, pp. 247, doc. IV; KRUFF 1972a, p. 266, doc. XI.

<sup>354</sup> Nel 1475 Elia si dichiara soddisfatto della somma erogata dallo zio tramite l'affitto della casa al Molo, ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 659 (29 luglio 1475), cfr. citato in ZURLA 2015, pp. 47, 346.

elementi desumibili dal contratto di allogazione di Domenico del 1448 siano stati traslati dalla studiosa sulle informazioni emerse dal decreto del senato del 10 marzo 1478<sup>355</sup>, nel quale si impone ai Padri del Comune di conferire una certa somma di denaro (200 lire all'anno per due anni) ai priori della Confraternita del Battista (Antonio Giustiniano e soci) affinché vengano ultimati alcuni lavori ornamentali presso quella che è definita «cappelle majoris ecclesie S. ti Laurentij». Michela Zurla ha in questo caso evidenziato come i lavori di cui si parla nel testo siano riferibili alla cappella maggiore della cattedrale: il riferimento letterale lascerebbe intendere, dunque, che ci si stia riferendo alla cappella absidale, e non al sacello del Precursore, come viene indicato, solitamente, dagli studi, fin dalla pubblicazione del documento di Santo Varni. Ciononostante, la configurazione del sacello del Battista quale cappella di dimensioni e devozione maggiori rispetto alle altre erette in cattedrale, e la presenza nella disputa dei priori della confraternita del Precursore, non fanno apparire così illegittima l'interpretazione dell'erudito genovese. Ad aumentare i sospetti è, inoltre, il fatto che la richiesta sia stata avanzata proprio dalla *consortia* e non dai Padri del Comune stessi: la cappella del Precursore era, infatti, pertinenza dei primi, mentre l'area absidale, dei secondi. È interessante notare, nel tentativo di chiarire la complessa questione, che nel documento sono citati anche alcuni lavori di consolidamento eseguiti nel corso dei dieci anni precedenti, per cui i Padri, avendo erogato finanziamenti destinati appositamente ai restauri dell'ambiente, si erano rifiutati inizialmente di promuovere altre spese per i decori, in un momento in cui le casse erano già gravate dalla costruzione del Molo, provocando l'entrata in gioco degli Anziani del Comune, che si proclameranno a favore dei confratelli. Sembra pertanto verosimile la lettura di questa *cappelle majoris* anche come spazio absidale, senza togliere evidenza al fatto che l'area nord orientale della chiesa vertesse a quegli anni in una sorta di stato cantieristico, dal momento che l'acquisto dei marmi per le decorazioni parietali del sacello del Precursore, con la campagna decorativa che ne seguirà, data al 1492. È anche bene ricordare che la confraternita del Battista fino al 1450 vantava uno spazio accanto all'altare, presso il quale, in un primo tempo, doveva sorgere la nuova struttura affidata a Domenico Gagini<sup>356</sup>: che quegli ambienti venissero restaurati e ridestinati a un nuovo uso sembra deduzione logica, e la volontà di abbellirne gli spazi altrettanto coerente conseguenza, considerata anche la somma stanziata, quattrocento lire, in apparenza non esosa, se si pensa che il primo contratto di allogazione dei lavori a Domenico, per il presunto stesso

---

<sup>355</sup> ASCG, *Padri del Comune*, 287, n. 171 (10 marzo 1478), edito in VARNI 1866, pp. 24-25 e nota 1.

<sup>356</sup> Il progetto di edificazione della nuova cappella lungo la navata sinistra era stato approvato dal doge e dagli Anziani il 19 gennaio 1450, ma i lavori nel sito accanto all'altare maggiore sembrerebbero proseguiti fino almeno al 1451, quando un rogito del 3 dicembre attesta che nell'area interessata venne rinvenuta la cassa con i resti del vescovo San Siro, in concomitanza dei lavori *pro amplianda cappella Sancti Johannis Baptiste ibi contigua*. Cfr. BANCHERO 1855, pp. 287-294, doc. XLII.

spazio, ammontava a una cifra compresa tra le ottocento e le mille lire genovesi. La questione sembrerebbe restare, pertanto, aperta a nuovi sviluppi e considerazioni.

Chiarito il ruolo di Elia nella gestione della direzione dei lavori per il sacello tra il 1457 e il 1465, resta da stabilire se alla sua mano siano riconducibili alcuni elementi della decorazione parietale. La tendenza storiografica tendeva a individuare l'intervento del giovane Gagini in quelle scene sommitali che apparivano agli studiosi tanto sommarie rispetto al resto dell'esecuzione, e pertanto non attribuibili a Domenico. Tra queste in particolare venivano lui ascritte la *Predicazione del Battista* e *Il Battesimo di Cristo* (FIG. 80), che, paragonati alle scene con la *Nascita* e la *Decollazione del Battista* (FIG. 81), risultavano più arcaicizzanti rispetto alle figure tipiche dello stile di Domenico<sup>357</sup>. Oltre a queste scene narrative, Krufft accostava poi il nome di Elia ad alcune delle più corsive statue apicali, come la *Madonna col Bambino/Carità*, la *Fede*, la *Fortezza*, la *Speranza* e la *Temperanza*, oltre che alcune delle lunette con *Evangelisti* e *Padri della Chiesa* (FIGG. 68, 70, 72, 74, 76), e, infine, il tondo con *San Siro scaccia il basilisco*<sup>358</sup> (FIG. 77). Come la lettura stilistica della cappella ha dimostrato, non è semplice distinguere le varie mani degli aiuti e dei collaboratori che presero parte al progetto, uniformandosi il più possibile alle linee guida della mente direttiva di Domenico: l'intervento di Elia, volto a sostituire il maestro nella direzione dell'opera, che alla metà degli anni cinquanta doveva essere in gran parte ormai approntata, dovette dunque limitarsi alla gestione del cantiere e alla direzione degli operai sulle linee guida del progetto dello zio. In particolare, come già evidenziato, quella che sembra un venir meno della stretta supervisione di Domenico nel lato sinistro del prospetto, così come nella fascia con le lunette con i *Padri della Chiesa* ed *Evangelisti* affrontati e nelle sculture più a destra del complesso, quali il *San Siro* e la *Temperanza*, compreso il tondo con la *Cacciata del Basilisco*, risultano essere le zone in cui venne a mancare la diretta direzione del progettista. Il confronto con i rilievi attribuiti ad Elia, i tre intagli delle cuspidi di un altare un tempo montato nella chiesa di Santa Maria di Castello, non consentono infatti di stabilire stretti parallelismi sebbene un'ingerenza del nuovo direttore dei lavori potrebbe essersi manifestata nelle due sculture del rinnovamento, che in effetti presentano un panneggio frammentato e fisionomie differenti dalle maschere gaginiane, vicini alla resa del *San Lorenzo* o della *Carità*. Interessante infine la nota di Cervetto, che propone di ascrivere ad Elia la lavorazione delle colonne del prospetto, minutamente lavorate, citando a sostegno della propria tesi il paragone con la commissione portata a termine per tal Ferrando Morello, circa alcune colonne intagliate da spedire a Siviglia, nel 1472<sup>359</sup>, riproposta dalla critica recente.

---

<sup>357</sup> Cfr. TESSARI, 1977, p. 92; MARTINI 1998.

<sup>358</sup> Cfr. KRUFFT 1970b, pp. 20-27.

<sup>359</sup> ASG, *Notai antichi*, 902, n. 649 (1 dicembre 1472). Il documento è citato da ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 137; CERVETTO 1903, p. 52; FILIPPINI 1908, p. 18 e trascritto in ZURLA 2015, pp. 391-392. Le



Tra le opere attribuite ad Elia vi è infine lo smembrato *Altare della Madonna delle rose* (FIGG. 102-104), che doveva ornare la cappella della chiesa di Santa Maria di Castello, eretta nella controfacciata della chiesa conventuale<sup>360</sup>, tra la porta maggiore e l'accesso sinistro, dedicata proprio alla *Domina de rozis*. Non ci è pervenuto il contratto di appalto dell'opera al Gagini, né dunque è nota la sua data di esecuzione, di cui si ha notizia solo per via indiretta: è un documento datato al 1511<sup>361</sup> che ci riferisce infatti gli attori della vicenda e la tipologia di struttura che confezionarono. A quella data Romerio da Campione è chiamato da fra' Filippo Italiano, per volere dei confratelli dell'Osservanza domenicana, a periziare i marmi eseguiti per la struttura d'altare, già da tempo terminata, e oggi dispersa tra i locali del convento. Dal documento si evince che all'esecuzione dell'opera, cui il giovane Romerio partecipò quale allievo di Jacopo da Maroggia, intervennero Elia Gagini, artefice principale della struttura marmorea, insieme a Battista Carlone e, appunto, Jacopo da Maroggia stesso, nel 1511 ancora in vita e, forse, identificabile con un parente di Giovanni Donato da Maroggia. Il documento citato è di un'importanza capitale per comprendere le logiche di bottega tra gli esecutori che si trovavano ad orchestrare una simile impresa. Secondo il testo, a Elia sarebbero spettate tanto le strutture di sostegno, quali plinti, colonne, capitelli e le parti scolpite del coronamento, quanto i marmi figurati delle cuspidi. Questi dovevano essere portati a termine dall'artefice stesso, mentre per le partiture decorative, ossia i riquadri in marmo lavorati ad archetto e i pinnacoli, egli avrebbe realizzato solo uno sbizzo, lasciandone la conduzione a compimento e 'politezza' a Jacopo da Maroggia, responsabile invece *in toto* di una rosa marmorea e di altri elementi ornamentali a corredo della struttura. Il terzo artefice, Battista Carlone, aveva il compito infine di preparare la parete, apparecchiando le voltine a crociera e l'altare, con la sua gradinata. Dopo le attribuzioni più disparate, ormai non più accettate, di Laura Filippini, Adolfo Venturi e Antonio Tessari<sup>362</sup>, Clario Di Fabio ha proposto di identificare in alcuni tra gli elementi erratici ridistribuiti tra i locali conventuali di Santa Maria di Castello quelli di pertinenza dell'altare delle Rose: si tratta delle tre cuspidi, effigianti la *Vergine col bambino che consegna il Rosario a un gruppo di domenicani*, San

---

colonne in questione dovevano rispondere a un disegno fornito dal committente ed essere consegnate a Genova, per imbarcarle verso la città spagnola. La personalità di Fernando Morello di Siviglia resta ignota, sebbene sia interessante a testimoniare il precoce interesse per i marmi genovesi da parte del mercato spagnolo.

<sup>360</sup> Tessari erroneamente colloca la cappella accanto al coro (1977, p. 95), correttamente indicato in Alizeri come inserita «tra l'una e l'altra porta d'ingresso della chiesa» (1870-1880, IV, 1876, p. 138), come recepito in DI FABIO 2004a, pp. 65-68.

<sup>361</sup> Il documento (25 aprile 1511) è pubblicato in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 138-140 nota 2; CERVETTO 1903, pp. 249-250, doc. IX.

<sup>362</sup> Cfr. FILIPPINI 1908, p. 25; VENTURI 1901-1940, VI, 1908, pp. 841-842; TESSARI 1977, pp. 92-96. La cimasa del portale della sacrestia, la Ghirlanda con il monogramma di Cristo, le due figure di Abramo e Mosè e il tabernacolo di Santa Maria di Castello, più volte ascritte alla mano di Elia Gagini, sono ora state ricondotte tramite contributi specifici ai propri singoli artefici, quali Leonardo Riccomanni e Domenico Gagini.

*Domenico e San Pietro Martire* (FIGG. 102-104), che dovevano un tempo coronare il complesso, conservate attualmente presso uno dei chiostri del convento<sup>363</sup>. Il modellato di queste figure, non molto aggettante rispetto al liscio piano di fondo, condotto in una sorta di stacciato, è morbido e delicato, sebbene attraversato da un fremito di superficie, che pare incresparsi le vesti dando un pacato effetto di accartocciato, come quello che connota la migliore tradizione lombarda. L'inserimento all'interno di una struttura ancora fiorita, riflesso del gusto dei committenti, legati alla più fantasiosa cultura del nord Europa, rivela come le figure modernamente concepite da Elia secondo i canoni dello stacciato donatelliano si trovino a torreggiare nelle anguste superfici geometriche, senza abitarle del tutto, in una cornice architettonica dettata dal contesto di produzione, dove «un consulente dei frate forse o un laico committente» si era trovato a suggerire un modello visto e apprezzato altrove. Sembra d'altronde suggestivo individuare un riferimento nella struttura geginiana, così come in quella che attualmente incornicia l'imponente polittico di Giovanni Mazzone nella cappella dell'Annunciazione, al fronte dipinto nel 1452 da Giusto da Ravensburg nell'affresco lungo la galleria al secondo piano del chiostro (FIGG. 125, 126), dove la pittura simula due esili colonnine, sebbene lisce, prive di coronamento, e in questa soluzione poste a sorreggere l'apertura centrale della struttura, che sostengono tre fornic, connotati da archi mistilinei decorati da gattoni fiammeggianti, proprio come doveva apparire nella struttura commissionata ai tre *magistri*. Il dettaglio delle due figurette di *Profeti* che ornano i piedistalli al di sopra delle colonnine nell'affresco, rende inoltre attraente l'ipotesi che, sebbene non nominati dal contratto, i quattro profeti scolpiti e oggi esposti nel Museo del complesso, fossero in origine pensati per essere distribuiti sulle due simili strutture architettoniche.

Il rilievo dell'*Adorazione dei Magi* (FIG. 300) posto al civico 47r di via degli Orefici è stato associato al nome dell'artefice da Laura Filippini e Adolfo Venturi<sup>364</sup>, ma l'attribuzione è stata dibattuta dalla critica successiva, che non è oggi unanime nell'assegnazione del pezzo. La delicatezza e il fascino del rilievo hanno spesso spinto a spendere i nomi gravitanti intorno all'ambito geginiano, senza poter mai avvalersi di una qualche documentazione<sup>365</sup>. L'attuale

<sup>363</sup> Cfr. DI FABIO 2004a, pp. 65-68. Nell'ultimo contributo che tocca l'argomento, Michela Zurla appare prudente nel riconoscimento dell'attribuzione (2015, pp. 24-25 nota 86).

<sup>364</sup> Luigi Augusto Cervetto (1903, p. 60) assegna la targa scolpita a Giovanni da Bissone. Per l'attribuzione a Elia cfr. FILIPPINI 1908; VENTURI 1901-1940, VI, 1908, p. 842. Kruft si dissocia con l'assegnazione ad Elia, senza proporre un'alternativa (s.d. [1971], p. 7) mentre a riprendere l'attribuzione giovannea sono Giuliana Algeri e Piero Boccardo (ALGERI 1977, pp. 66-68; BOCCARDO 1983, p. 47). Laura Tagliaferro ha invece evidenziato come lo stile presentato dal sovrapporta non si raccordi con nessuna delle opere note degli scultori conosciuti, attivi in ambito geginiano (1987, p. 218).

<sup>365</sup> In ultimo Beatrice Astrua ha evidenziato le attinenze che il sovrapporta condivide con un rilievo quattrocentesco di *Crocifissione* murato attualmente lungo la porzione muraria della navata destra della cattedrale genovese, frammento principale della cappella funeraria di Girolamo Calvi costruita nel 1443, come si legge nell'iscrizione «IH(esu)S CAPELLA ET SEPULCRUM GERONIMI CALVI DRAPERII ET HEREDUM SUORUM MCCCCXXXIII DIE ULTIMA IANUA(r)». L'autrice propone di ascrivere i due pezzi a una bottega lombarda in

parere circa un'esecuzione di mano giovannea è suggestiva e poggia su un confronto con una poco nota coppia di rilievi, effigianti un *Angelo Annunciante* e una *Vergine Annunciata*, conservati presso la collezione Picenardi di Cremona, come si potrà leggere nei capitoli successivi<sup>366</sup>.

I documenti che coinvolgono Elia lo vedono poi inserito a pieno regime nel sistema corporativo genovese, e pertanto intento a prendere a bottega allievi o nella compravendita di marmi semilavorati. In buoni rapporti con i membri della famiglia Garvo, Elia dapprima prende a bottega il figlio di Corrado da Bissone<sup>367</sup>, per poi fare da testimone nel 1488 a Giacomo di Giovanni Garvo da Campione<sup>368</sup>.

Tra gli ultimi rinvenimenti documentali, uno in particolare costituisce una testimonianza interessante poiché permette di chiudere la questione relativa l'affitto della casa sita in contrada del Molo di Domenico, dove Elia risiedeva verosimilmente dal 1465 per riscuotere un debito con lui contratto dallo zio. La somma di cento lire di cui Domenico è debitore si estingue effettivamente in dieci anni, come dimostra il rogito datato al 1475 in cui avviene l'estinzione del debito, proclamandosi Elia soddisfatto di aver così investito la somma di cui risultava creditore<sup>369</sup>.

#### *Matteo (Gagini?) da Bissone*

In ultimo si analizza il caso di Matteo da Bissone, artefice per cui a un cospicuo quantitativo di rogiti, non fanno riscontro un altrettanto considerevole numero di in testimonianze figurative. Per precisare i suoi vincoli di parentela più volte la critica ha fatto notare come il nome del padre di Matteo e di Elia, noto tramite i documenti, sia il medesimo, Giacomo da Bissone. Ad avvalorare l'ipotesi suggerita dalle carte, circa la possibile parentela tra i due artefici, è la presenza di Matteo nel ruolo di testimone in alcuni atti coinvolgenti Elia degli anni Ottanta del Quattrocento, che è indice della presenza, nello stesso momento e nello stesso luogo, delle due personalità<sup>370</sup>.

---

cui si era probabilmente formato Giovanni da Bissone, che non identifica però come artefice dell'Adorazione (B. ASTRUA, in *La Cattedrale di Genova* 2012, I, pp. 350-351). Sebbene le somiglianze siano fondate, la diversa conduzione dei panneggi, specie nel gruppo delle Marie addolorate che sostengono la Vergine, mostra la predilezione per un intaglio tagliente e vivo, dagli esiti drammatici, che ci sembra assente dal pacato racconto del sovrapporta. Sulla *Crocifissione* e il sovrapporta, si veda il paragrafo 3.5.3.

<sup>366</sup> Per la lettura dei due pezzi cremonesi e l'assegnazione a Giovanni Gagini, cfr. GALLI 2017, pp. 10-27.

<sup>367</sup> Editto in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 138 nota 1 (16 maggio 1480).

<sup>368</sup> ASG, *Notai antichi*, 1030, n. 471 (24 maggio 1488), cfr. ZURLA 2015, p. 18 nota 48.

<sup>369</sup> ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 659 (29 luglio 1475), cfr. *ibidem*.

<sup>370</sup> I documenti in cui Matteo compare quale testimone per Elia Gagini sono datati al 16 maggio e al 20 novembre del 1480. Per il possibile rapporto con Elia e l'appartenenza al clan dei Gagini, cfr. *supra* e appendice documentaria.

Attivo tra Genova e Savona dal 1475 al 1503, dai documenti Matteo da Bissone è occupato nelle più disparate imprese in cui solitamente è impegnato un *magister antelami* in quest'ottica: è scelto come fideiussore per la riscossione di alcune cifre, svolge il ruolo di testimone e paciere per diversi colleghi *magistri*, lavora per il Banco di San Giorgio, per cui fornisce marmi e pietre necessarie ad ornamenti scolpiti in più occasioni, trasporta materiali da costruzione, prende a bottega garzoni e lavora per committenti altolocati in veste, più propriamente, di scultore.

È questo il caso dei lavori eseguiti per il monumento funebre di Leonardo de Fornari, vescovo di Mariana, comprendente un'effigie adagiata su un'arca e probabilmente destinata alla chiesa di Santa Maria delle Vigne<sup>371</sup>, dove il committente si era fatto costruire tra il 1488 e il 1489 una moderna cappella<sup>372</sup>, e di almeno un paio di committenze d'area savonese. Quest'ultime sono ravvisabili nell'ammodernamento del palazzo di Giuliano della Rovere a Savona, per cui Matteo procura una serie di elementi marmorei e in pietra nera, tra lastre, colonne, pezzi lavorati, per cui riceve pagamenti tra l'aprile del 1488 e il maggio 1496, quando è retribuito per i marmi destinati alla facciata della residenza roveresca<sup>373</sup>; esegue poi per i massari della Cattedrale di Savona un tabernacolo marmoreo commissionato nel maggio del 1496<sup>374</sup>, da erigersi nel presbiterio dell'antico edificio ubicato presso il Priamar distrutto dai genovesi nel 1543, e ancora in esecuzione nel dicembre dello stesso anno, quando i committenti concedono allo scultore di allontanarsi dalla città fino a marzo, dietro promessa della conduzione a termine dei lavori al suo rientro<sup>375</sup>.

---

<sup>371</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 180 nota 1; CERVETTO 1903, p. 277, doc. XLVII (21 dicembre 1496).

<sup>372</sup> I documenti inerenti l'esecuzione dell'arredo scultoreo della cappella de Fornari coinvolgono Giovanni Gagini, cui è affidato il lavoro il 17 settembre 1488 (ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 175-176 nota 2; CERVETTO 1903, pp. 254-255, doc. XVI) e *Jacobus Marocus de lacu Lugani* (forse originario di Maroggia e sovrapponibile a quel Jacopo di Maroggia, maestro di Romerio da Campione citato nel documento del 1511 per i lavori alla cappella di Santa Maria delle Rose in Santa Maria di Castello), che riceverà il compito di completare il complesso dal bissonese stesso il 31 gennaio 1489 (ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 177-178 nota 1). Sull'opera affidata a Giovanni Gagini si veda il paragrafo successivo.

<sup>373</sup> La costruzione del palazzo roveresco avrebbe dovuto rivoluzionare il tessuto urbano cittadino, magnificando la casata. Per questa operazione il Della Rovere, che acquistava terreni e immobili per ampliare il palazzo già dal 1473, assegnò il progetto dapprima a Baccio Pontelli, intorno agli anni Ottanta del secolo, e poco dopo al suo protetto, Giuliano da Sangallo, mentre Matteo da Bissone dovette occuparsi più propriamente degli ornamenti lapidei predisposti per il palazzo, come dimostra l'esecuzione dei due capitelli del portale d'ingresso, esemplati su un disegno dell'architetto fiorentino. Sulla storia del palazzo cfr. FROMMEL 2014, pp. 184-195, con riferimenti bibliografici precedenti. Nello specifico si segnala la successione dei pagamenti ricevuti da Matteo da Bissone per il trasporto e l'esecuzione dei partiti lapidei destinato al palazzo della Rovere: 1 aprile-14 agosto 1488 (FROMMEL 2014, p. 225, doc. 11); 23 aprile 1489 (FROMMEL 2014, p. 225, doc. 12); 4 febbraio 1495 (MALANDRA 1974, p. 139, doc. F; FROMMEL 2014, p. 226, doc. 18); 27 maggio 1495 (MALANDRA 1974, p. 140, doc. G; FROMMEL 2014, p. 226, doc. 19); 10-18 maggio 1496 (FROMMEL 2014, p. 226, doc. 18); 17 maggio 1496 (MALANDRA 1974, pp. 139-140, docc. H, I, L; FROMMEL 2014, p. 226, doc. 29).

<sup>374</sup> Cfr. VARALDO 2002, p. 34 (citazione); VILLANI 2007, p. 50, doc. 1 (10 maggio 1496).

<sup>375</sup> Il documento è citato da Carlo Varaldo (2002, p. 34) e pubblicato in VILLANI 2007, p. 50, doc. 2.

Altre commesse di tipo scultoreo lo vedono impegnato infine in cantieri di edilizia privata: è il caso, a Genova, dell'esecuzione dell'apparato decorativo per il palazzo di Luca Adorno, cui collabora con Andrea da Campione<sup>376</sup>, e dei lavori eseguiti insieme a Giovanni da Lanzo per la proprietà di Costantino di Bartolomeo Doria, su modello di quelli condotti in *solido* dai due artefici in un'altra residenza dello stesso committente<sup>377</sup>. A Savona, invece, è impegnato per la valorizzazione, promossa dal governatore Yves d'Alègre, del portale nel Palazzo del Brandale di Savona<sup>378</sup>.

L'impossibilità di ricondurre per certo opere scultoree superstiti alla documentazione che concerne Matteo costituisce uno degli annosi problemi, come visto, di questo momento artistico. Tra gli studiosi che si sono occupati del patrimonio scultoreo savonese del Quattrocento, Carlo Varaldo e Manuela Villani<sup>379</sup> hanno proposto di identificare quali opere di sua mano la serie di marmi presenti nella sagrestia della cattedrale savonese, rimontati, in momento imprecisato, in un insieme disposto a pala d'altare, che sarebbero da identificare con le parti superstiti del tabernacolo commesso allo scultore dai massari nel 1496<sup>380</sup>. Tra i manufatti presenti in sagrestia andrebbero assegnati a questo monumentale arredo quindici riquadri di varie forme e dimensioni raffiguranti le due serie degli *Evangelisti* e dei *Dottori della Chiesa*, tre figure stanti della *Vergine col Bambino*, *San Pietro e Paolo*, i busti di *San Giacomo Maggiore*, *Sant'Andrea*, *Santo Stefano* e *San Lorenzo*<sup>381</sup>. A sormontare il tutto un *Dio Padre* entro mandorla (FIG. 130).

Lo scultore delle figure della sagrestia savonese, se ne accetti o meno l'identificazione con Matteo da Bissone, afferisce a un'area culturale di matrice lombarda, la cui concezione

---

<sup>376</sup> La notizia è riportata in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 228.

<sup>377</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, V, 1877, pp. 13-15 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 276-277, doc. XLV (8 febbraio 1486).

<sup>378</sup> I pagamenti si scalano tra l'agosto 1502 e il gennaio 1503 e costituiscono l'ultima documentazione disponibile sullo scultore, cfr. citati in CERVETTO 1903, p. 148 e in VARALDO 1974, p. 145 nota 8; Bartoletti 2009, p. 39 nota 38.

<sup>379</sup> VARALDO 2002, pp. 34, 43; VILLANI 2006, pp. 97-98; VILLANI 2007, pp. 35-39, 50 docc. 1, 2. Cfr. inoltre SOGNO 2002, pp. 246-247, con riferimenti bibliografici.

<sup>380</sup> Con la distruzione della cattedrale antica ubicata nei pressi del Priamar i suoi arredi vennero trasferiti nella chiesa di San Francesco, che sarà poi destinata a divenire, nel 1605, la nuova cattedrale cittadina. I marmi qui trasportati furono depositati nel cortile dove, nel 1567, Mario Scarrone registra la presenza di una tavola d'altare, forse da identificare proprio con i resti del tabernacolo. Nel 1697 le opere si trovavano già nella sagrestia della nuova cattedrale. Su queste notizie cfr. VILLANI 2007, p. 46 nota 18. Dopo la distruzione della cattedrale e il trasferimento nella chiesa di San Francesco dei suoi arredi, i marmi furono depositati nel cortile dove nel 1567 Mario Scarrone registra la presenza di vario materiale lapideo, tra cui la tavola dell'altar maggiore, forse da identificare con i resti del tabernacolo. Nel 1697, secondo la testimonianza di Monti, le opere si trovavano già nella sagrestia della nuova cattedrale, consacrata nel 1605. Su queste notizie cfr. VILLANI 2007, p. 46 nota 18.

<sup>381</sup> Come nota Michela Zurla una fotografia della fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze rivela la presenza di due ulteriori figure al di sopra dei riquadri con *Santo Stefano* e *San Lorenzo*: si tratta di un *San Sebastiano* e un *San Michele Arcangelo* che, non appartenenti al complesso originario, vennero smontati e associati ad una serie non del tutto omogenea di sculture oggi nella collezione del Museo Diocesano di Savona, cfr. ZURLA 2015, p. 34 nota 133.

dell'intaglio organizza le figure in maniera rigida e impostata, quasi paralizzandole nei loro gesti affettati e nelle pieghe delle vesti che le avvolgono, stilizzate e bloccate in irrealistiche sospensioni, più decorative che costruttive, come si vede particolarmente nelle figure assise degli Evangelisti. Più pacati e larghi nella conduzione sono i busti di santi, che presentano un monumentalismo riscontrabile anche nella severa figura del *San Paolo*, il cui panneggio appare più classicamente inteso, largo e piano nel manto che si appunta sulla spalla, e tubolare per la sottoveste. Curiosa la figura del *San Pietro*, che nel suo panneggio cartaceo, nella gestualità e nell'inclinazione della testa ricorda il santo entro nicchia di analogo soggetto della fronte geginiana della cattedrale genovese (FIGG. 131b, c). Tutte caratteristiche che si ritrovano e si compendiano nella centrale immagine della *Vergine* (FIG. 131a), dal volto tondo e tornito e dal manto articolato e ben congegnato sulla postura, salda e sicura, cui fa da contraltare il forse troppo minuto e ingessato Bambino.

Per le sue caratteristiche tipologiche e iconografiche, la struttura doveva presentare affinità con il già citato tabernacolo marmoreo che Andrea e Filippo Solari da Carona si impegnarono ad eseguire nel 1448 per la cattedrale di San Lorenzo a Genova: un'opera, forse mai condotta a conclusione, andata poi smembrata e preservata in parte in sagrestia e in parte murata nel paramento esterno del tamburo della cupola dell'Alessi<sup>382</sup> (FIGG. 50-57; 134). Nonostante le affinità, in entrambi i casi resta indefinita la configurazione originaria assunta dall'insieme di tavole marmoree. Il modello di riferimento doveva essere costituito dalle grandi pale marmoree, come quelle di Leonardo e Francesco Riccomanni eseguita a Sarzana (FIGG. 183, 185) o come l'ancona geginiana della *Madonna della Madonna Bianca* di Portovenere (FIG. 135), tanto che la critica suppone anche che i manufatti potessero far parte di una pala a queste assimilabile, piuttosto che a un tabernacolo<sup>383</sup>. La struttura marmorea, posta a fianco dello spettacolare polittico eseguito da Vincenzo Foppa e Ludovico Brea per la cattedrale di Savona per volere di Giuliano della Rovere<sup>384</sup>, sembra rispondere proprio a una simile impaginazione su più livelli sovrapposti, in un'interazione tra arredi scolpiti e dipinti che connota anche l'arredo della Cappella Sistina savonese, oggi compromesso dai rifacimenti settecenteschi (FIG. 133).

Se non è nota la struttura d'insieme, sembra tuttavia possibile poter ammettere una certa coerenza stilistica nella conduzione dei marmi della sagrestia savonese, che si differenziano tra

<sup>382</sup> Su quest'opera cfr. paragrafo 1.4.1.

<sup>383</sup> Così si esprime Silvia Sogno, che riferisce inoltre i marmi al primo decennio del Cinquecento e che nella loro conduzione vi si possano distinguere le mani di due artefici, uno responsabile della *Vergine*, *San Pietro*, *San Paolo*, *San Marco*, *San Luca*, *due Evangelisti* e *Dio Padre*, l'altro autore delle rimanenti figure, segnalando come pezzi di restauro sia la testa del Bambino, sia la conchiglia della nicchia del San Pietro (2002, pp. 246-247). Solitaria la posizione di Cervetto, che riferisce la *Madonna* e i *Santi Pietro e Paolo* a Pace Gagini, cfr. CERVETTO 1903, pp. 262-263 nota 1.

<sup>384</sup> Sull'opera cfr. ZURLA 2015, p. 35 nota 137, con bibliografia precedente e documentazione inedita.

loro per un visibile intervento di bottega nella resa meno riuscita del panneggio di alcune figure, un po' trita e in eccesso. A questa serie Massimo Bartoletti<sup>385</sup> propone di collegare un *San Giovanni Battista* misteriosamente comparso a inizio Novecento nella parrocchiale di Vado Ligure, che mostra evidenti affinità con le figure savonesi, specie nelle dimensioni e nell'impostazione compositiva, pur discostandosene per una conduzione più moderna nel modellato, tanto da lasciar ipotizzare una datazione successiva<sup>386</sup>.

Altri due rilievi sono stati associati dalla critica a questa compagine marmorea: si tratta di una *Crocifissione* (FIG. 132) e di una *Deposizione di Cristo nel sepolcro* conservati nel Museo Diocesano di Savona, che presentano un medesimo stile oltre a una ripresa puntuale del motivo decorativo delle due coppie di delfini affrontati a palmette, che va a sostituire più classicamente i gattoni fiammeggianti tardogotici, identico a quello che orna le nicchie dei *Padri della Chiesa* nella sagrestia<sup>387</sup>. Il tema della *Crocifissione*, d'altronde, trovava piena giustificazione nell'ornamento di una custodia per l'Eucarestia, ed era stata scelta anche per la decorazione del tabernacolo genovese, come dimostra la lastra che si conserva, tutt'oggi, murata in sagrestia di San Lorenzo (FIG. 134)<sup>388</sup>.

Al discusso catalogo dello scultore - difficile da identificare anche laddove si riconosca nella serie savonese il tabernacolo a lui commesso, per la presenza di accenti più corsivi e collegabili alla bottega del maestro, così come per le difficoltà poste dalla struttura e coerenza stessa del monumento - Manuela Villani propone di ascrivere il sovrapporta in pietra nera con la *Resurrezione di Lazzaro* (FIG. 381) posta nel portale interno del palazzo in piazza San Matteo

<sup>385</sup> Cfr. BARTOLETTI 2009, pp. 35-36.

<sup>386</sup> Cfr. ZURLA 2015, p. 36 nota 141. La studiosa, constatando la maggiore modernità del pezzo, che richiamerebbe una datazione di inizio Cinquecento, lascia aperta la possibilità che sia riferito all'arredo eucaristico, ipotizzando però la presenza di un altro santo in contraltare. Michela Zurla propone inoltre di assegnare a questo artefice, anche il tabernacolo marmoreo del Victoria & Albert Museum e proveniente dalla chiesa di San Domenico a Genova (inv. 7551.1861). Bruno Barbero (1974, p. 17) attribuiva il pezzo, acquistato a Londra nel 1861, al Tamagnino, così come il *San Giovanni Battista* di Vado Ligure, mentre la critica più recente ha fatto oscillare l'attribuzione tra Pace Gagini e Girolamo Viscardi, cfr. CERVETTO (1903, pp. 100-104); MACLAGAN, LONGHURST 1932, I, p. 120; POPE-HENNESSY 1964, I, pp. 391-392; KRUF 1971a, p. 285, FADDA 1998, pp. 47-48. Manuela Villani (2007, p. 37), pur avvicinando il tabernacolo londinese alle figure savonesi che attribuisce a Matteo da Bissone mantiene l'assegnazione del pezzo musealizzato al Viscardi.

<sup>387</sup> Per i rilievi cfr. TORTEROLI 1847, p. 164 (che nel 1847 li vide in cattedrale); G. ALGERI, scheda n. 9, in *Il museo della Cattedrale* 1982, pp. 41-43; VILLANI 2006, pp. 97-98; VILLANI 2007, pp. 39-40 (la quale ipotizza una provenienza dalla cappella del Crocifisso vecchio fondata dal vescovo Pietro Gara), ZURLA 2015, p. 36 (che ammette la stessa mano e conduzione dei rilievi della sagrestia).

<sup>388</sup> Cfr. FALCONE 2018, pp. 88-96. Una conferma iconografica può venire anche dall'originario assetto della pala, poi smembrata e dispersa tra vari musei del mondo, eseguita nel 1489-90 da Giovanni Mazzone per l'arredo della Cappella Sistina voluto da Giuliano della Rovere. Il polittico presentava, infatti, nella complessa articolazione in scene su più registri, una cimasa posta a ornamento della parte sommitale con proprio una *Crocifissione*, oggi conservata alla Pinacoteca Civica di Savona. Sulle vicende del polittico del Mazzone cfr. VARALDO 1983 e, in ultimo, ROTONDI TERMINIELLO 2002, pp. 143-166.

17, che ha tuttavia una cronologia precedente rispetto al tabernacolo, essendo verosimile il collegamento della sua committenza alla data di morte di Lazzaro Doria, avvenuta nel 1486<sup>389</sup>.

### 1.4.3 La bottega dei fratelli D'Aria e gli esordi di Girolamo Viscardi

Al pari dei bissonesi i membri della famiglia lombarda dei D'Aria, Michele, Giovanni e Bonino, sapranno conquistarsi un ruolo di primo piano sulla scena artistica genovese dell'ultimo quarto del secolo, quando verrà affievolendosi l'egemonia tipologica e formale dei modelli elaborati dalla bottega di Giovanni da Bissone.

Tra i fratelli lombardi, merita una trattazione a parte la personalità di Michele d'Aria, alla quale non solo si può restituire un coerente e cospicuo catalogo di grande interesse per l'originalità e la raffinatezza dei suoi modi scultorei, compiendo un'azione che non si può ripetere per la maggior parte degli artefici del Quattrocento genovese, ma anche riconoscere un apprezzamento fuori dal comune da parte dei contemporanei, che gli ha permesso di ottenere committenze di grande prestigio nel corso della sua carriera<sup>390</sup>.

Michele appare per la prima volta documentato a Genova nel 1466, coinvolto in una commissione di grande rilevanza, ovvero la realizzazione della statua-ritratto di *Francesco Vivaldi* (FIGG. 137-140) per la sede del potente Banco di San Giorgio<sup>391</sup>. Si tratta della prima di una serie di compiti che Michele riesce a farsi affidare dall'istituto bancario, che si mostra desideroso di immortalare i benefattori dell'istituzione, distintisi per i meriti acquisiti, in una apposita galleria di ritratti, piegando le valenze celebrative che soggiacevano solitamente alla raffigurazione degli 'uomini illustri', spesso eroi del mondo antico, a un pragmatico senso civico e contemporaneo<sup>392</sup>.

---

<sup>389</sup> Per la bibliografia sul pezzo, non troppo riuscito nella resa delle figurine impacciate e stirate in primo piano, sebbene disposte in uno spazio riferibile a moderni criteri rinascimentali, e per la possibile attribuzione all'Amadeo data da Piero Boccardo, cfr. BOCCARDO 1983, p. 46 nota 25; BOCCARDO 1989, p. 17; MÜLLER PROFUMO 1992, pp. 121-126; VILLANI 2007, p. 37.

<sup>390</sup> Per una bibliografia sullo scultore di vedano: VARNI 1870, pp. 34-35, 92-93; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 181-219; JUSTI 1892a, pp. 13-14; MERZARIO 1893, II, pp. 210-211, 244, 517; CERVETTO 1903, pp. 12-15, 45-50, 100, 252; KRUF 1971a, pp. 274-278; KRUF 1971b, pp. 20-21; MALANDRA 1974, pp. 135-139; VARALDO 1974; ALGERI 1977; TAGLIAFERRO 1986; PARMA ARMANI 1987, p. 269; TAGLIAFERRO 1987, pp. 227-230, 242-243, 246-248; ALGERI 1992; PARMA ARMANI 1993, pp. 148-149, 154-155; VILLANI 2006, pp. 95-96, 98; BARTOLETTI 2009, pp. 30-32; ZURLA 2015, p. 53-76.

<sup>391</sup> L'autore del ritratto, da eseguire in otto mesi per un compenso di 85 lire, è noto dal registro di pagamenti del Banco (19 agosto 1466). Il marmo è terminato nel dicembre 1467, quando si assegna al pittore Francesco da Pavia l'incarico di dorare la cattedra. I pagamenti riportati da Alizeri illustrano che il 24 maggio 1468 il D'Aria ricevette un'altra somma a saldo del compenso, e informano circa la presenza di un certo Enrico da Carona, che aveva ricevuto l'incarico di porre in opera il ritratto (ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 185 nota 1). Lo stesso maestro sarà ingaggiato per l'installazione della statua dello Spinola il 20 dicembre 1474 (ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 187-188 nota 1).

<sup>392</sup> Per la serie di ritratti commissionati dal Banco di San Giorgio e le vicende sul restauro della sede dell'istituto ad opera di Alfredo d'Andrade (1893-1905) cfr. PARMA ARMANI 1993, pp. 135-172 e CAVALLARO



È chiaro che una simile commessa non poteva essere assegnata a un acerbo scalpellino, appena affrancato dall'apprendistato: nel 1466 Michele era pertanto un artefice maturo, che doveva aver terminato la sua formazione già da qualche anno, forse ricevuta presso le terre d'origine o presso un grande cantiere del Ducato - come il Duomo di Milano o la Certosa di Pavia - e che si era evidentemente perfezionato sul linguaggio di Giovanni da Bissone una volta giunto nel capoluogo ligure. Una permanenza nella bottega di Giovanni del giovane D'Aria chiarirebbe, infatti, non solo la scelta da parte dei benemeriti di San Giorgio dello scultore cui affidare l'importante commissione, dal momento che avrebbe costituito un ottimo biglietto da visita presso la nobiltà genovese, ma anche alcune tangenze formali, riscontrabili nelle loro opere, quali gli occhi fortemente stoncati sotto le profonde arcate sopraccigliari e la morbida conduzione plastica del modellato, capace di conferire effetti di eleganza e raffinatezza, che Michele sembra desumere proprio dal maestro originario di Bissone. Tale ipotesi, che verrà messa in luce di volta in volta durante la presente dissertazione biografica, trova una prima riprova con la commissione del citato *Ritratto di Francesco Vivaldi* (FIG. 136), che palesa indubbie tangenze con lo stile di Giovanni. L'effigie dell'aristocratico, nella sua posa assisa, non solo sembra memore del *Martino V* di Jacopino da Tradate (FIG. 141), ma anche delle *Virtù* del monumento del cardinale Giorgio Fieschi in Cattedrale (FIGG. 280-283), così come affini risultano essere le espressioni severe e composte del volto del benefattore e le soluzioni scelte per i *Chierici* dello stesso sepolcro, eseguito appunto dal Bissonese (FIG. 286); persino la stessa modulazione del panneggio delle figure giovanee, fatta di pesanti pieghe tubolari disposte ordinatamente, si ritrova nel peculiare trattamento delle stoffe riservato al marmo che ritrae il Vivaldi, compreso l'andamento sinuoso delle pieghe in eccesso che, toccando terra, formano caratteristiche curve a S o  $\Omega$ <sup>393</sup>. Il volto, infine, con l'attenzione ai dettagli fisionomici, dalla resa

---

1992, pp. 81-96. Prima dei restauri le fonti (BANCHERO 1846, pp. 384, 404-405, 407-409; ALIZERI 1846-1847, II.1, 1847, pp. 280-281) ricordano le quattro sculture di Michele D'Aria nell'atrio del primo piano, mentre oggi sono disposte lungo le pareti della Sala del Capitano del popolo ricostruita dal d'Andrade. La bibliografia generale su palazzo si può così riassumere: ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 183-189, 322-324; CERVETTO 1903, p. 13; GROSSO 1953, pp. 19-21; *Palazzo San Giorgio* 1977, p. 22; ALGERI 1982; TAGLIAFERRO 1987, pp. 227-230; ALGERI 1992, p. 64; PARMA ARMANI 1993, pp. 148-149, 154-155; I. FERRANDO CABONA, in *Palazzo San Giorgio* 1998, pp. 106-135.

<sup>393</sup> La scultura, al pari di quelle che seguiranno, reca con sé un'iscrizione commemorativa, in cui sono esplicitati i meriti del benefattore che gli hanno valso il perpetuo ricordo tramite l'effigie scultorea. Il fatto che compaia nell'iscrizione il 1467, è indicativo dell'anno di installazione della scultura: «QUESTA IMAGINE E MISSA COSSI PER MEMORIA DE LO PRESTANTE NOBILLE MESER FRANCESCO DE VIVALDO FIGLIO DE MESER LEONELLO QUA PER ZELLO DE LA PATRIA CONSIDERANDO LO GRANDE DEBITO IN LO QUA ERA QUESTO MAGNIFICO COMUN DE ZENOA COMPOXE IN LOANO DE MCCCCLXXI CON LO REZIMENTO DELO DICTO COMUN DEVEI METTE IN LE COMPERE DE PAGE DE CAPITULO LOGHI LXXXX ADEVEI MULTIPLICA CON LO TEMPO PER QUEI LI LOGHI CON LO SUO MOLTIPLICO SE DEVESE DESBITA TUTE QUELLE COMPERE E COMUN COMO PER LI PACTI PER LUI FACTI CON LO PREFATO REZIMENTO DELO COMUN SE CONTIEN E A LA SUA MORTE ERAN ZA TANTO CRESUI LI DICTI LOGHI CHE ASCENDEVANO ALA SUMMA DE LOGHI CCCCXXXVIII DE PAXE E HORA IN LO ANNO DE MCCCCLXVII SE TROVAM ESSERE LOGHI OTTOMILLIA DE SAM ZORZO PER LIQUE LOGHI E SUO AUGUMENTO SEDE DESBITA LE COMPERE DE SAM ZORZO COMO SE

delle rughe di espressione posate sul volto alle vene epidermiche delle mani, riprende le soluzioni espressive di Giovanni, privandole del loro tono fortemente idealizzato, forse anche per rispondere alle esigenze della committenza, che richiedeva il ritratto di un personaggio praticamente contemporaneo.

Soddisfatti dell'esito dell'effigie affidata allo scultore, i protettori del Banco non tardarono ad assegnare al D'Aria altre tre sculture, ritraenti *Luciano Spinola*, la cui esecuzione si colloca tra il 1473 e il 1474<sup>394</sup> (FIG. 142), *Domenico Pastine*, realizzata tra il 1475 e il 1478<sup>395</sup> (FIG. 143), e *Ambrogio di Negro* (FIGG. 146-148), ritratto ancora vivente, approntato nel 1490, a distanza di qualche anno rispetto ai precedenti manufatti<sup>396</sup>. Attraverso questa serie di immagini l'intento celebrativo del Banco e l'abilità con lo scalpello del D'Aria seppero dare vita a un ciclo inedito per portata civica e commemorativa, che non trova eguali per innovazione e originalità, vista la cifra umana e non retorica di queste pure solenni statue, capaci di ostentare una monumentalità

---

CONTIEN PER LI PACTI FACTI IN LO ANO DE MCCCCLIH PER LO REZIMENTO DELO COMUN CON LO MAGNIFICO OFFICIO IN SAM ZORZO PER CHE PAR DEGNA COSSA DE TANTO EXCELENTE DICTO COMUN E DE QUESTA CITA E FA COSSI COMMEMORATTOM CHE DELI ALTRI VOGLIAM COSSI FA E CIASCHUN PER ANIMA DE QUELLO LO ALTISSIMO DEE PREGAR».

<sup>394</sup> L'iscrizione riferita alle gesta del benemerito recita: «MCCCCCLXXIII DIE XXII APRILIS. HEC EST IMAGO GENEROSI QUONDAM DOMINI LUCIANI SPINULE HIC POSITA AD ETERNAM LAUDEM ET COMMENDATIONEM EIUS ET AD EXCITANDOS ALIOS CIVES UT IN ADIUVANDA EXDEBITATIONE COMPERARUM ET ONERUM PUBLICORUM IMITENTUR LIBERALITATEM ET GENEROSITATEM ANIMI IPSIUS DOMINI LUCIANI UT PAREM GLORIAM IN PATRIA SUA CONSEQUI MEREANTUR EX PARTE ENIM DONATIONIS ALIAS FACTE PER IPSUM DOMINUM LUCIANUM EXDEBITATE ET ANNULLATE FUERUNT HOC ANNO QUINQUE CABELLE INFRASCRIPTE VIDELICET MEDII FLORENI SERVORUM FLORENI VENDICIONIS SERVORUM EQUITATURARUM INBOTATURARUM VINI ET PLATARUM ARENE RELIQUATUS LOCORUM MULTIPLICATORUM EX DICTA DONATIONE SINGULIS ANNIS ITERUM MULTIPLICABITUR DONEC AD GLORIAM EIUS DEO FAVENTE ALIE CABELLE EX EO POTERUNT EXDEBITARI ET ANNULLARI».

<sup>395</sup> I pagamenti a Michele D'Aria sono datati al 28 giugno 1475 e al 16 dicembre 1478, mentre la messa in opera dovette tardare, se è solo nel 1483 che vengono registrate le spese per il trasporto nella sala maggiore del palazzo, la cui responsabilità era affidata a Battista Carlone. Lo stesso giorno veniva pagato dal Banco, per la decorazione pittorica della scultura, anche Lorenzo da Como, pittore, cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 188 nota 1. Il testo dell'iscrizione a corredo della scultura è: «HAEC EST IMAGO EGREGII QUONDAM DOMINI DOMINICI DE PASTINO DE RAPALLO EX CUIUS LEGATO FACTO IN CIVITATE FAMAGUSTE IN QUA DECESSIT DEPUTATA FUERUNT ANNO MCCCCXI LOCA TREDECIM L. LXXVIII ET SOL. X COMPERARUM SANCTI GEORGII EXDEBITATIONI IPSARUM COMPERARUM SCRIPTA IN CARTULARIO P. SUPER EUM, QUE ANNO MCCCCCLXX QUINTO TANTUM MULTIPLICATA FUERINT UT EX EIS ASSIGNATA FUERUNT LOCA DUOMILIA EXDEBITATIONI CABELLARUM INFRASCRIPITARUM VIDELICET SOLDI UNUS PRO SINGULA MINA GRANI RAIBETARUM GOMBETE GRANI IANUE SOLIDORUM XV PRO CENTENARIO MINARUM GRANI INTROITUS MINE UNUS GRANI QUARUM EXIGEBANT PATRES COMMUNIS A SINGULO NAVIGIO GRANUM AFFERENTE MESTRARUM CANABACIARUM PONTONI CEPI ET MELLIS: QUE OMNES CABELLE DICTO ANNO LXX QUINTO EX PREDICTIS LOCIS DUOBUS MILLIBUS ET ALIIS LOCIS QUINGENTIS COMPERARUM FUERUNT ANNULATE ET SIMUL CUM IPSIS LOCIS CASSATE AC DELETE AD LAUDEM IGITUR AC GLORIAM IPSIUS QUONDAM DOMINI DOMINICI ET EXEMPLUM OMNIUM IPSA IMAGO HIC POSITA FUIT POST QUAM EXDEBITATIONEM ITERUM REMANSERUNT SCRIPTA SUPER IPSUM DOMINUM DOMINICUM IN CARTULARIO PL. LOCA CENTUM NONAGINTA QUINQUE QUE ANNUATIM IMPLICABUNTUR ET ASSIGNABUNTUR EXDEBITATIONI COMPERARUM».

<sup>396</sup> Il pagamento è registrato da Alizeri l'8 maggio 1490, cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 189 nota 1. L'iscrizione apposta alla figura recita: «[...] ET PRECLARO CIVI AMBROSIO DE NIGRO CORSICE COMMISSAR(I)O TRES PROTECTOR(UM) SANCTI GEORGII MAGISTRATUS OB RES IN CORSICA BENE FORTITERQ(UE) GESTAS INTER ALIA LABORIS AC VIRTUTIS ILLI A SE PREMIA DECRETAMONUMENTUM QUOQUE ISTUD PORNENDU(M) CENSUERE ACURSIUS SCRIPSIT MCCCCCLXXXX DIE V MARCI».

tutta morale. I caratteri di indagine espressiva del *Vivaldi* si mitigano nei ritratti dello *Spinola* e del *Pastine* (FIGG. 142-145) che, differenziati dal primo per la posa stante, appaiono assai simili fra loro, avvolti nei lunghi abiti quattrocenteschi. Incredibilmente veritiero è invece l'atteggiamento che Michele conferisce ad *Ambrogio di Negro* (FIG. 146), che nella sua posa in piedi assume una postura tutta naturale, ponendo la mano alla cintola e spostando il peso del corpo su un'unica gamba, quasi fosse pronto a scendere dal suo piedistallo da un momento all'altro. Anche la resa del volto, tarchiato e per nulla aggraziato, incorniciato dai lunghi ricci, risponde a esiti di ricerca naturalistica che indagano sui dettagli ritrattistici, forse anche in risposta a precise esigenze di committenza dal momento che l'effigiato viene immortalato dalla scultura quando ancora in vita. Interessante appare poi la mensola su cui poggia la figura, in cui il piccolo putto reggitemma (FIG. 149) guarda a sinistra con uno scatto improvviso, mentre un alito di vento gli smuove il ciuffo sulla fronte, alzandolo in uno scompigliato ricciolo, che contribuisce a conferire alla figura una certa finezza e che, oltre a ricordare le soluzioni dei medesimi personaggi riconoscibili nel catalogo di Giovanni da Bissone, con cui condivide lo stesso trattamento delle ali, sembra sovrapponibile ad altri esemplari anonimi riscontrabili nel centro storico genovese, come quelli intagliati per le mensole del cortile di Branca Doria (FIG. 150), in pietra nera, o gli angeli del sovrapporta in via Canneto il Lungo 29r (FIG. 343), anonima realizzazione tra le più eleganti con l'effigie di San Giorgio, che si propone di assegnare allo scultore.

Interessante riguardo la commessa di queste statue, tutte documentate, è la prassi operativa con cui si mettono in opera le sculture: i pagamenti testimoniano infatti la presenza di artefici secondari che sono compensati per la messa in opera dei marmi scolpiti da Michele d'Aria, che in questa commissione sembra ricoprire un vero e proprio ruolo di *sculptor* piuttosto che di *magister antelami*. Per la statua del Vivaldi, al D'Aria pagata 85 lire, l'operaio Enrico da Carona, il quale si occupa della messa in opera, riceve 18 lire<sup>397</sup>, mentre al pittore Francesco da Pavia, per dipingere la cattedra marmorea del benemerito, venivano assegnate 5 lire. Si è di fronte a un singolare e affascinante caso in cui sono testimoniati gran parte dei passaggi lavorativi che stanno dietro l'esecuzione di una scultura quattrocentesca, che nel complesso sappiamo venire a costare al Banco (se nel compenso del D'Aria era già incluso il costo della materia prima) circa 110 lire.

Un incarico più prosaico sarà affidato al *magister* Michele, sempre per volontà del Banco, nel 1491<sup>398</sup>, quando è documentata la fornitura di alcuni scalini marmorei e di un architrave in

---

<sup>397</sup> Secondo il testo che riporta l'Alizeri: «Item die ea pro Enrico de Carona pro sua mercede trahendi et reponendi et aptandi ipsam imaginem in loco in quo est: L. XVIII sold. VIII».

<sup>398</sup> Cfr. VARNI 1870, pp. 92-93, doc. XVII (7 aprile e 18 maggio 1491).

pietra nera; questo elemento sarebbe stato scolpito dal D'Aria sul materiale procurato da Nicola de Violo da Lavagna. E d'altronde lo scultore sembra pienamente inserito nel sistema corporativo genovese, per cui nel 1475 partecipa con il fratello alla riunione dei *magistri antelami* in cui si affidò una importante procura a Giuliano da Bissone e a Giovanni da Carona<sup>399</sup>, mentre negli anni a seguire, forse per assolvere a un numero sempre crescente di commesse, gestì con i fratelli diversi contratti di apprendistato<sup>400</sup>.

In qualità di *sculptor* Michele ottiene invece la commissione inerente la decorazione della cappella di San Vincenzo nella chiesa di San Domenico, da svolgersi in collaborazione con Giovanni di Beltrame da Campione<sup>401</sup>, e per cui il compenso fissato dal committente, Francesco Spinola, sarà pari a 125 lire. Per l'arredo del sacello i due scultori devono prendere a modello - si prescrive - la cappella di Napoleone Lomellini in San Francesco (struttura della quale non si conosce l'aspetto) secondo le prassi d'imitazione di modelli in uso nelle botteghe genovesi<sup>402</sup>. Nello stesso contratto è inoltre precisata la committenza di una pila marmorea, destinata con ogni probabilità al medesimo ambiente, realizzata su disegno di Michele, che conferma così le sue doti progettuali e inventive, e retribuita ben 75 lire, quasi quanto la statua di Francesco Vivaldi<sup>403</sup>.

Agli inizi degli anni Ottanta Michele e Giovanni D'Aria sono impegnati a Savona, per l'esecuzione della decorazione della cappella di Sisto IV, eretta nel chiostro della chiesa di San Francesco, dove il pontefice aveva dato avvio alla propria carriera ecclesiastica nel 1423<sup>404</sup>. Il

---

<sup>399</sup> ASG, *Notai antichi*, 1023, s.n. (29 giugno 1475). Il documento è pubblicato in TAGLIAFERRO 1987, pp. 259-260; DECRÌ 1996, pp. 420-421. Anche il 18 dicembre 1499 il nome di Michele è presente in un elenco di *magistri antelami* convocati per eleggere i consoli dell'arte (ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 580; trascritto in DECRÌ 1996, p. 421).

<sup>400</sup> Il 2 ottobre 1475 Michele e Bonino D'Aria, a nome anche del fratello Giovanni, ammettono nella loro bottega come apprendista Domenico di Battista Carlone, per un periodo di cinque anni (ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 815; TAGLIAFERRO 1987, p. 257); il 14 dicembre 1479 i tre fratelli prendono come apprendista Luciano di Leone de Berris di Claino per quattro anni e sei mesi (ASG, *Notai antichi*, 1026, n. 994; citato in TAGLIAFERRO 1987, p. 257); il 15 maggio 1484 Michele, che è detto *intaliatore marmororum*, prende a bottega Giovanni Donato di Giovanni de Malacrini da Dongo, che vi soggiognerà per sei anni (ASG, *Notai antichi*, 1028B, n. 985; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 218-219 nota 1; citato in TAGLIAFERRO 1987, p. 257); il 21 marzo 1491 Pietro Aprile da Carona, figlio di Giovanni del fu Pietro, entra come apprendista nella bottega di Michele per cinque anni. (ASG, *Notai antichi*, 1032, n. 155; citato in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 219; citato in TAGLIAFERRO 1987, p. 257; citato in MIGLIACCIO 1991, p. 19); il 25 maggio 1495 Giorgio del fu Jacopo Solari da Carona affida il fratello Marco alla bottega dei D'Aria per 6 anni (ASG, *Notai antichi*, 1034, n. 274; citato in TAGLIAFERRO 1987, p. 257).

<sup>401</sup> Lo scultore è probabilmente lo stesso artefice che fece da fideiussore a Michele, garantendo per la qualità dei suoi lavori, al momento dell'allogazione del ritratto di Francesco Vivaldi. Cfr. nota 392.

<sup>402</sup> Su questi aspetti cfr. paragrafo 1.2.

<sup>403</sup> Un'altra acquasantiera è affidata a Michele con un contratto datato al 1477 da Francesco e Domenico Spinola, sebbene non sia noto per quale complesso (ASG, *Notai Antichi*, 986, n. 36, citato in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 196; SANTAMARIA 2011, p. 340).

<sup>404</sup> Completamente riammodernata nel Settecento per volontà di Francesco della Rovere, la cappella può essere risarcita oggi di parte del suo aspetto originario grazie ad alcune fonti, che descrivono l'ambiente prima di quell'intervento, e al restauro condotto tra il 1964 e il 1993, che ha portato alla luce tutto ciò che era stato obliato sotto alle ridipinture. Sul complesso sistino savonese, che oltre al ruolo di cappella funeraria svolgeva

contratto sottoscritto dai due fratelli il 29 dicembre del 1481<sup>405</sup> li vede prendersi carico del monumento funebre dei genitori del papa, Leonardo Della Rovere e Luchina Monleone (FIG. 151), dei due portali di accesso alla cappella, di due chiavi di volta con lo stemma della Rovere e di quattro finestre con due oculi<sup>406</sup>. Oltre che al sepolcro, pare pertanto che i due *magistri* collaborassero alla realizzazione delle partiture architettoniche della Cappella Sistina, che venne appositamente fondata dal papa per celebrare la memoria dei due defunti e, di riflesso, se stesso quale illustre e generoso committente. L'intervento architettonico tuttavia è discusso<sup>407</sup>: vi è chi vuole attribuire ai due artefici l'ideazione e la gestione della fabbrica e chi ammette l'intervento di altri maestri. La rilevanza del complesso in costruzione, d'altronde, che avrebbe accolto anche una perduta decorazione di Giovanni Mazzone posta a ornamento dell'intera superficie delle pareti<sup>408</sup>, sta soprattutto nella peculiarità della altolocata committenza, per volontà della quale si rileva l'adesione a formulazioni stilistiche non elaborate in area locale, ma nel contesto romano. La cappella presenta infatti una volta a padiglione sostenuta da lunette, analoga a quella della Cappella Sistina in Vaticano, che lascerebbe intendere l'intervento, almeno in fase progettuale, di un'altra mente direttiva rispetto a quella dei D'Aria, mentre la conformazione della tomba si ispira così inequivocabilmente a modelli romani da aver fatto supporre l'intervento del Bregno nella fornitura del disegno progettuale che il papa consegnò ai fratelli D'Aria<sup>409</sup>. A convalidare questa teoria intervengono le coincidenze tra l'opera eseguita dai D'Aria e il sepolcro del

---

quello di sala capitolare, cfr. NOBERASCO 1917; *La cappella Sistina* 1985; ROSSINI 1989; ROSSINI 2000; ROSSINI 2002; ROTONDI TERMINIELLO 2002; ROSSINI 2009; ZURLA 2015, pp. 243-256: 243-249.

<sup>405</sup> ASS, *Notai antichi, bastardelli*, Ansaldo Basso, 1481, s.n. (29 dicembre 1481), edito in MALANDRA 1974, pp. 136-137, doc. A. Il documento è in: ASS, *Notai antichi, bastardelli*, Ansaldo Basso, 1481, s.n.

<sup>406</sup> Nonostante le modifiche che interessarono la chiesa di San Francesco, eletta cattedrale dopo la distruzione dell'antica chiesa abbattuta nel 1543 per far posto alla nuova fortezza del Priamar, la cappella non subì eccessive trasformazioni: si conserva ancora oggi il sepolcro e il portale d'accesso, rimurato lungo quello che un tempo era il portale laterale e che è oggi visibile, nella lunetta con lo stemma di Sisto IV, dalla piazza antistante la chiesa. All'interno, sebbene snaturate dal restauro settecentesco, vi sono ancora le chiavi di volta, mentre il restauro ha riportato in luce alcune delle finestre.

<sup>407</sup> Nonostante permanga il dubbio sul ruolo dei due fratelli nell'impresa architettonica della cappella, il documento di allogazione d'altronde riferisce che i due dovevano consegnare i marmi nel chiostro, lasciando ipotizzare un coinvolgimento discontinuo alla fabbrica, atteggiamento non pertinente a chi detiene il ruolo di capo mastro. L'assenza dei peducci, tuttora in loco, nel contratto stipulato dai D'Aria fa inoltre pensare che non si debba a questi la loro realizzazione. Giovanna Rotondi Terminiello (2002, pp. 158-159) ad esempio postula l'intervento dei D'Aria, facendo particolare riferimento a Giovanni, mentre per Giorgio Rossini questi interventi sono da riferire ad altre maestranze, probabilmente sempre lombarde, attive in un momento precedente l'arrivo dei due fratelli (1989, pp. 283-284; 2000, p. 74).

<sup>408</sup> Il pittore ricevette le commissioni il 12 novembre 1483 e il 3 febbraio 1489. Il polittico, concluso nel 1490, venne smembrato nel corso del Settecento e i suoi pezzi dispersi; alcuni riquadri sono oggi divisi fra collezioni italiane e francesi. Su queste vicende cfr. VARALDO 1983; ROTONDI TERMINIELLO 1989; GRASSI 2000; ROTONDI TERMINIELLO 2000; ID. 2002.

<sup>409</sup> Prima ancora del rinvenimento del documento di allogazione che testimonia l'utilizzo di un disegno preparatorio per l'esecuzione del sepolcro, Venturi aveva collegato il nome del Bregno al complesso savonese, cfr. VENTURI 1901-1940, VI, p. 959. In accordo con questa tesi cfr. VARALDO 1974, pp. 144, 147-148; TAGLIAFERRO 1987, p. 245. Diversa l'opinione di Pasquale Rotondi, che fa il nome di Melozzo da Forlì, cfr. ROTONDI 1989; P. ROTONDI, in ROTONDI TERMINIELLO 2002, p. 146.

cardinale Pietro Riario ai Santi Apostoli (FIG. 153), di cui riprende lo schema generale, dall'aspetto del timpano mistilineo all'allestimento compositivo del rilievo centrale con l'*Adorazione della Vergine* da parte dei committenti, o la stretta analogia tra i sobri ed eleganti motivi ornamentali della tomba savonese e quelli che si riscontrano sui sepolcri di Cristoforo Della Rovere in Santa Maria del Popolo (FIG. 154) e del cardinal Domenico Capranica (1458), eretta sempre dal Bregno in Santa Maria Sopra Minerva.

La tomba savonese presenta una partizione in tre registri sovrapposti: su un alto basamento, che accoglie l'iscrizione celebrativa e due plinti, vi è un livello intermedio dove entro un'elaborata struttura architettonica, concepita come una sorta di stanza dal soffitto cassettonato, dotata di accessi laterali, stanno la cassa e il rilievo con la *Vergine col Bambino in trono*, i *Santi Francesco e Antonio da Padova e Leonardo e Luchina della Rovere presentati da Sisto IV*; a coronamento un elegante architrave, ornato da una serie di teste angeliche, e un timpano mistilineo, sul quale svetta lo stemma roveresco. La struttura del monumento è dunque articolata non solo in altezza, ma anche in profondità, con l'aggetto degli elementi architettonici e la nicchia che scava lo spessore del muro, assicurando un effetto scenografico di grande dinamismo. Lo stile con cui sono condotte le figure del rilievo centrale è riconducibile a Michele, sebbene alcune caratteristiche, specie negli insistiti panneggi stropicciati, abbiano fatto spesso dubitare di una totale assegnazione a lui del monumento, dal momento che, inoltre, il fratello Giovanni, personalità artistica difficile da definire, è citato nel contratto e potrebbe quindi aver lecitamente preso parte all'impresa<sup>410</sup>.

Laddove si accettasse un intervento di Michele per la figurazione centrale, che effettivamente palesa una certa coerenza d'insieme, sarebbe possibile spiegare le sue differenze di stile rispetto al resto del catalogo dello scultore, da un lato, per via degli esiti ottenuti con il tipo di tecnica (un alto rilievo poco confrontabile con le altre realizzazioni del maestro) e, dall'altro, considerando l'influenza giocata della prestigiosa committenza sulle scelte pratiche inerenti il monumento, che dal progetto grafico sarebbe potuta estendersi a determinate preferenze circa lo stile delle sculture stesse. Indicazioni, queste, che potrebbero aver determinato quel maggior senso del volume e della compostezza, che conferisce alle figure una spiccata idealizzazione nei tratti del volto, specie per le figure sacre, e quella inconsueta

---

<sup>410</sup> Alizeri nega la partecipazione di Michele all'opera (ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 202) ma non era d'altronde a conoscenza del contratto di commissione, mentre Carlo Varaldo, con un parere condiviso anche da Laura Tagliaferro, attribuisce i vari elementi ai due autori, trovando in Michele quello della Vergine, dal tocco più classicheggiante, e in Giovanni quello dai risultati meno riusciti (VARALDO 1974, pp. 150-151; TAGLIAFERRO 1986, p. 784). Ad attribuire il solo rilievo a Michele è Pasquale Rotondi, che addita negli angeli del fastigio la mano di Giovanni (in ROTONDI TERMINIELLO 2002, p. 146). Propensa a ricondurre il rilievo ad un'unica mano è Michela Zurla (2015, pp. 64-65), coadiuvato in alcuni elementi, come il fastigio dai collaboratori.

monumentalità classicheggiante, ben percepibile soprattutto nella figura della Vergine. E d'altronde, nelle pieghe delle tuniche dei due *Santi*, che cadono a terra in pieghe parallele, si può ravvisare lo stesso effetto delle ampie vesti delle sculture eseguite da Michele per il Banco (FIGG. 139-145). Allo stesso modo, nel più franto esito di alcuni panneggi del rilievo savonese, ad esempio, nel manto del padre del papa, si possono ritrovare somiglianze con le maniche del *Luciano Spinola* (FIG. 142), più mosse e articolate nella foggia, di cui sembrano una trasposizione appiattita, o ancora con il mantello del *San Giorgio* intagliato sul sovrapporta in pietra nera presente nei locali del Banco, da sempre attribuito allo scultore<sup>411</sup> (FIG. 174). Simile risulta infine anche il modo di terminare i panneggi delle figure assise una volta arrivati a terra: se nel Vivaldi le pieghe indugiano in una descrizione più esornativa, creando caratteristiche piega a occhielli e omega, uno stesso andamento presentano quelle della *Vergine* savonese, che se appare più ponderate e meno propense a vezzi ornamentali, condividono con il prototipo genovese il raccoglimento a V che sembra stringere intorno alle caviglie un filo invisibile da cui si diramano le stoffe in eccesso. È interessante notare inoltre che la stessa tendenza delle pieghe ad assumere questa conformazione presenta la figura della *Giustizia* del paliotto di San Gerolamo di Quarto, di cui a breve si dirà (FIG. 164a).

L'impresa, monumentale, dovette richiedere più tempo del previsto, se nel 1482 i fratelli chiedono una proroga dei termini di consegna dei marmi, che i pagamenti dimostrano depositati e probabilmente già in opera presso il complesso savonese nell'ottobre del 1483<sup>412</sup>.

Una simile soluzione non dovette passare inosservata nel contesto savonese, sia come originalità sia presso la committenza. L'11 febbraio 1490, infatti, il cardinale Raffaele Sansoni Riario e Pier Francesco Sansoni, imparentati ai Della Rovere, commissionarono a Giovanni D'Aria un monumento funebre marmoreo che avrebbe dovuto replicare, tranne che per il rilievo centrale, nelle misure, nella forma e nella qualità quello appena concluso per i genitori di Sisto IV<sup>413</sup>. Il sepolcro, destinato ad Antonio Sansoni e un tempo collocato presso la demolita chiesa di San Domenico, è oggi disperso in frammenti: il sarcofago è al Palazzo degli Anziani in piazza del Brandale; due figure dei *Santi Pietro e Paolo* entro nicchia sono murate nell'atrio di Palazzo

---

<sup>411</sup> Cfr. *Infra*.

<sup>412</sup> L'8 settembre 1482 i due fratelli ottengono la proroga, mentre i pagamenti e il saldo si registrano il 21 marzo, l'8 e l'11 ottobre del 1483. ASS, *Nota antichi*, Ludovico Moreno, *bastardello* 1483, s.n.; edito in Malandra 1974, pp. 138-139, docc. B, C, D, E). Legato alle prassi operative per l'esecuzione del monumento, e in particolare alla fornitura del materiale per la sua realizzazione, sembra essere anche il documento edito da Klapisch-Zuber (1973 pp. 391-392, doc. 16) e ricondotto da Michela Zurla al monumento Della Rovere, secondo il quale Giovanni D'Aria provvede all'approvvigionamento di una gran partita di marmi a Carrara, il 17 gennaio 1482, da Andrea di Jacopo Guidi e Jacopo di Antonino Maffioli (ASC, *Notarile Carrara*, busta 2, filza 1, c. 133v).

<sup>413</sup> ASS, *Notai antichi*, 74, s.n. (5 giugno 1490) edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 202-204 nota 1. Un'ulteriore pagamento avverrà il 5 giugno dell'anno successivo.

Pavese-Del Carretto-Pozzobonelli; porzioni delle partiture architettoniche risultano essere reimpiegati in un lavabo nella chiesa di San Giovanni Battista a Savona<sup>414</sup>. Caratteristiche simili, ispirate alla stessa tradizione formale, seppur tradotte in uno stile pienamente cinquecentesco, come si evince dal confronto con il rilievo centrale dell'*Adorazione della Vergine*, doveva avere anche il *Sepolcro di Agostino Spinola*, un tempo affrontato a quello del Sansoni in San Domenico, affidato nel 1522 a Anton Maria Aprile, e anch'esso smantellato in seguito alla distruzione della chiesa<sup>415</sup>.

Prima di tornare sulla scena genovese, vi è una terza commissione savonese che coinvolse Michele D'Aria negli anni Novanta del secolo: si tratta della decorazione per la cappella di Pietro Gara, ricevuta nel 1491<sup>416</sup>. Il sacello doveva sorgere presso la Cattedrale savonese, anch'essa distrutta nel corso del Cinquecento, ed essere realizzata su modello di una cappella appartenente alla famiglia Rovere<sup>417</sup>. Le fonti, inoltre, ci informano che in una delle due cappelle fondate dal Gara<sup>418</sup> doveva trovar luogo anche il sepolcro del vescovo: che fosse toccato proprio al nostro scultore il compito di occuparsene è ipotesi suggestiva. Dopo il prestigioso incarico savonese, Michele fu scelto dai potenti priori della Confraternita del Battista, Tommaso Giustiniani e Acellino Salvago, per eseguire il totale rifacimento della parete sinistra della cattedrale di San Lorenzo, con l'abbattimento delle strutture preesistenti e la ricostruzione di nuovi elementi. Nell'impresa, sottoscritta il 15 ottobre 1489, Michele, *scultor marmorum*, è coadiuvato dal *magister antelami* Antonio di Pietro Carlone, con il quale riceve l'elevatissimo compenso di 1200 lire<sup>419</sup>.

Qualche anno dopo, nel 1492, Acellino Salvago si accordava con il carrarese Nicola di Castello per la fornitura di due partite di marmi bianchi e rossi destinate al decoro del sacello del Precursore, designando quale responsabile dei lavori Giovanni D'Aria, cui spettava il dettar

---

<sup>414</sup> Cfr. VARALDO 1974, p. 151 nota 25. Sul sarcofago si legge ancora l'iscrizione «MEMORIE ANTONII SA(N)SONIS RAPHAEL CARD(INALIS) S(ANCTI) GEOR(GI) P(AT)RI OPT(IMO)».

<sup>415</sup> Sul sepolcro dell'Aprile vedi inoltre nota 620. Depositato dopo una serie di traversie al cimitero della Foce, il monumento venne smembrato: la struttura architettonica, con lo stemma sommitale sorretto da due angeli, fu acquistata nel 1831 dall'amministrazione del Santuario della Madonna della Misericordia e reimpiegata nell'altare della chiesa dell'Annunziata. Il rilievo centrale è murato nell'atrio di palazzo Pavese-Del Carretto-Pozzobonelli e il sarcofago con il *gisant* dello Spinola è conservato al Museo Archeologico di Savona.

<sup>416</sup> ASS, *Notai antichi, bastardelli*, Pietro Corsario, 1491, s.n. (11 ottobre 1491); edito e commentato in A. Nicolini, in Bartoletti 2009, pp. 30-32; 49-50, doc. II. Il 23 marzo 1492 Michele D'Aria ricevette un pagamento di 22 ducati sui 40 previsti.

<sup>417</sup> Sulle ipotesi circa l'identificazione della cappella Della Rovere cfr. ZURLA 2015, p. 59 nota 251.

<sup>418</sup> Secondo una testimonianza del 1530 il vescovo Gara deteneva il patronato di due cappelle in cattedrale, dedicate al *Crocifisso vecchio* e all'*Annunciata* (SCARRONE 1971-1971, p. 298). L'epigrafe riportata dalle fonti recita «SEPULCRUM R. D. PETRI GARAE EPISCOPI SAVONENSIS ET COMITIS INCEPIT SEDERE DE ANNO 1472 DIE 16 SEPTEMBRIS». Cfr. TORTEROLI 1847, pp. 180-181; VERZELLINO (ante 1638), ed. 1885-1891, I, pp. 340-341. Per il riconoscimento del sepolcro del vescovo tra le fonti e la proposta di pensare a un'esecuzione del D'Aria, cfr. ZURLA 2015, p. 59.

<sup>419</sup> ASG, *Notai antichi*, 753, n. 358 (15 ottobre 1489), edito da ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 190-193 nota 1. Nel documento apprendiamo anche che Michele D'Aria è originario di Pello. Per i lavori di rifacimento condotti a fine Quattrocento in cattedrale cfr. 3.4.



le misure da rispettare dei vari pezzi, dimostrando la fiducia riposta nella società di scultori da parte dell'élite cittadina<sup>420</sup>. Infatti, per adempiere a tutti gli incarichi ottenuti tra Genova, Savona, Carrara e altri luoghi, il 3 marzo 1490, avevano stretto una società, secondo le prassi in voga presso i *magistri* genovesi del Quattrocento<sup>421</sup>.

Nell'ultimo decennio del secolo la carriera di Michele è in continua ascesa, e prima di ricevere il prestigioso incarico di confezionare la tomba dei Duchi d'Orléans per volere del re di Francia, è coinvolto in altre due commissioni: il 5 giugno 1495 promette di consegnare a Francesco Pammoleo la sepoltura del fratello Bartolomeo, vescovo di Accia seppellito nella chiesa di Sant'Andrea a Levanto<sup>422</sup>; mentre il 17 aprile 1497 contrae un impegno *in solido* con il più giovane Gerolamo Viscardi circa l'esecuzione dei marmi per la tomba di Agostino e Giovanni Adorno<sup>423</sup>.

Il sepolcro Pammoleo, riconoscibile per la lastra terragna con l'effigie del defunto (FIGG. 155, 160) ancora oggi presente nella chiesa di Sant'Andrea, a Levanto, costituisce un terzo importante elemento, dopo la serie degli Uomini di San Giorgio e il monumento Della Rovere, per individuare i tratti stilistici peculiari di Michele D'Aria. Tra questi spicca il solito modo di condurre le pieghe della veste, ritte e tubolari, che qui si adagiano maggiormente al corpo, lasciando intravedere il ginocchio e terminando in un orlo dai caratteri grafici ed esornativi.

---

<sup>420</sup> ASG, *Notai antichi*, 756, n. 179a (29 maggio 1492), in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 237-238 nota 1. Non è ancora chiaro quale ruolo dovette svolgere Giovanni nel nuovo cantiere per la cappella del Battista, ma si è propensi a non individuare né la sua mano né quella del fratello (su cui invece insisteva KRUF 1971b, pp. 20-21) nelle lunette scolpite che si realizzarono probabilmente con questo invio di materiale, riservando al lombardo un incarico progettuale e costruttivo. Linda Pisani ha recentemente escluso l'attribuzione a Michele D'Aria per queste sculture, avanzando l'ipotesi di anonimi collaboratori di matrice e gusto lombardo attivi a Genova, cfr. L. PISANI, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, I, pp. 296-300. Per approfondimenti sulle posizioni attributive in merito alle lunette scolpite cfr. paragrafo 1.4.2 *Domenico Gagini da Bisone*.

<sup>421</sup> ASG, *Notai antichi*, 914bis, n. 59, in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 194-195 nota 1. Nell'atto i tre sono definiti «scultores marmarorum ac quadratarii». Bonino, documentato dal 1475 al 1499, risulta deceduto in un rogo del 1508 coinvolgente il figlio Pietro (ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 436; 19 luglio 1508; citato in ZURLA 2015, p. 351). Non essendo noto per commesse di scultura, si pensa che nel sodalizio con i fratelli svolgesse un ruolo dai contorni più sfumati, un collaboratore dedito al commercio dei marmi quanto alla conduzione di lavori di quadro, ossia muratura. Su Bonino cfr. SUIDA 1908; TAGLIAFERRO 1986; ALGERI 1992; ZURLA 2015, pp. 53-76. Si veda inoltre l'appendice documentaria.

<sup>422</sup> ASG, *Notai antichi*, 1299, n. 623, in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 207 nota 1. Il testo dell'accordo lascia intendere che Michele fosse stato ingaggiato l'anno precedente, quando ricevette un anticipo dal Pammoleo, e che con il contratto a noi noto, per cause non meglio circoscritte, i lavori fossero rinnovati, con la clausola che venissero soddisfatti nei due mesi seguenti. Quando Alizeri pubblica il contratto crede il sepolcro perduto: è Piero Donati a riconoscere il marmo levantino con quello richiesto al D'Aria nel 1495 (P. DONATI, 33, in *Le arti a Levanto* 1993, pp. 105-110), che presenta massima coincidenza tra le misure reali e quelle espresse nel contratto. L'iscrizione che corre lungo la lastra riferisce la data di morte del defunto, il 1493: «SEPULCRU(m) I(llu)stris PR(esul)IS D(omi)ni BARTH(olom)EI PAMOLEI EPI(scopi) ACIENSIS QUI FUIT MAG(iste)R CERIMONIARU(m) IN ECCL(es)IA VIRTUTIS AMATOR VIT MAGNI INGENIET RESTAURATOR SUAR(um) ECCLE(s)IAR(um) CUI EIUS FRATER HAEC PIA VOTA SOLVIT. OBIIT AUT(em) 1493 DIE XIII IANUARIIL. ORATE P(ro) EO».

<sup>423</sup> ASG, *Notai antichi*, 1301, n. 311, in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 210-212 nota 1.

Gli stessi elementi formali si ritrovano in un'opera di uguale tipologia che lo scultore dovette realizzare per Lazzaro Doria da collocarsi nel complesso della Certosa di San Bartolomeo a Rivarolo, dove il nobiluomo vantava il patronato su una cappella: si tratta del suo giacente, una tomba terragna con *gisant* (FIG. 158) oggi conservata nelle sale del Museo di Sant'Agostino<sup>424</sup>, completata in origine da una lastra con *Putti alati reggi stemma* (FIG. 157), entrata nelle collezioni del Louvre nel 2012<sup>425</sup>. Le due porzioni del monumento hanno avuto destini affini e contrapposti, che si rispecchiano nelle diverse trattazioni da parte degli studiosi. A identificare la lastra con i putti è Aldo Galli, che la ammira in collezione Vezzosi<sup>426</sup> e la mette in relazione con il disegno della tomba di Lazzaro Doria (FIG. 156) fornita da Alizeri nel suo volume su *I migliori monumenti sepolcrali della Liguria* (1839)<sup>427</sup>. A completare il sepolcro dovevano accorrere delle incorniciature scolpite con elementi fitomorfi a volute, andate perlopiù perdute nel processo di smantellamento, e ritrovate da Piero Boccardo nel complesso genovese di Villa Piaggio<sup>428</sup>. Proprio l'Alizeri è tra i primi a ravvisare nel sepolcro, che ammira ancora nella cappella in Certosa, la mano diligente e aggraziata di Michele D'Aria<sup>429</sup>. Leggendo lo stile dei vivaci spiritelli che circondano lo stemma Doria - così come del volto del giacente, con gli occhi fortemente stonati, le rughe incise della fronte e le orecchie leggermente piegate verso l'esterno - è facile ravvisarvi confronti con le altre opere del catalogo dello scultore lombardo, e in particolare proprio con il Pammoleo. Ciò che differenzia le due figure è una ricerca di maggiore verità e naturalezza nella figura del vescovo, che abbandona anche la struttura a pinnacoli tardo gotici in cui è incorniciato Lazzaro in favore dei due stemmi di famiglia, in una soluzione più misurata. Si tratta di dettagli formali e di impaginazione che testimoniano il trascorrere di qualche anno tra l'uno e l'altro monumento, e il conseguente aggiornamento dei modi del maestro. La cappella di Lazzaro, le cui vicende saranno approfondite altrove<sup>430</sup>, permette di circostanziare la data di esecuzione della lastra: il portale di accesso alla cappella (FIG. 402), ora nelle collezioni londinesi del Victoria & Albert Museum<sup>431</sup>, porta un'iscrizione che commemora

<sup>424</sup> Cfr. BOCCARDO 2009. Nel 1850 l'ambiente nella Certosa in cui si trovava era stato venduto a un privato, Agostino Scassi, che rimosse l'arredo scultoreo per destinarlo ad altri fini. Per le vicende sullo smantellamento dell'area della cappella di Lazzaro Doria cfr. GALLI 2001, pp. 75-76 e GALLI 2002.

<sup>425</sup> Inv. RF2012.8.

<sup>426</sup> Il confronto si estendeva per lo studioso anche al Trionfo di Palazzo Doria in vico David Chiossone 1 e al portale di palazzo Cattaneo in vico San Bernardo. Cfr. GALLI 1999, pp. 28-39.; A. GALLI, scheda n. II.23, in *In the light of Apollo* 2003, II, pp. 210-211; KRUF 1970a, p. 413 nota 17; KRUF s.d. [1971], p. 23 nota 58; GALLI 2001, pp. 73, 76; BOCCARDO 2009; BORMAND 2013.

<sup>427</sup> Cfr. ALIZERI 1839, tav. 18.

<sup>428</sup> Cfr. BOCCARDO 2009, pp. 459-463.

<sup>429</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 196-198. Dopo l'erudito ottocentesco al D'Aria lo attribuirono anche CERVETTO (1903, p. 14) e SUIDA (1906, p. 61).

<sup>430</sup> Cfr. paragrafo 4.2.

<sup>431</sup> Inv. 221:5-1879. Il portale reca una lunetta con l'*Adorazione del Bambino*, mentre un Santo Stefano sta sul coronamento a volute. L'iscrizione, che ricorda anche l'intitolazione della cappella a santo Stefano e alla Vergine, recita: «LAZARUS D(e) AVRIA OPECINI FILIVS HOC SACELV(m) EXTVLIT ORNAVITQ(ue) SVA PECVNIA

la fondazione dell'ambiente, avvenuta nel 1472, anno che diventa un *post quem* per il sepolcro del Doria, defunto nel 1486, e pertanto sepolto intorno a quell'anno<sup>432</sup>. Tra i due sepolcri correrebbero, dunque, almeno una decina d'anni, sufficienti a giustificare le lievi sfumature di stile e gusto da parte dello scultore lombardo.

Il 17 aprile 1497 Giovanni, in veste di procuratore, e Michele, insieme a un terzo collega appena giunto in città dalla Certosa di Pavia, Gerolamo Viscardi, prendono accordi per l'esecuzione di un doppio sepolcro marmoreo<sup>433</sup>, di non precisate forma e dimensioni, destinato ai due committenti, Agostino e Giovanni Adorno, governatore per conto del Duca di Milano, l'uno, e capitano delle milizie della Repubblica, il secondo<sup>434</sup>. Il luogo di installazione del sepolcro, la chiesa degli Olivetani di San Gerolamo di Quarto, sarà noto solo il 24 gennaio 1499, quando i soli Michele D'Aria e Gerolamo Viscardi firmeranno un nuovo contratto per il monumento<sup>435</sup>.

I lavori subirono qualche contrattempo per via della nuova direzione politica assunta dalla città, avversa ai due Adorno, ma si conclusero nel marzo 1501, dal momento che i due ricevettero a questa data 100 ducati, promettendo di consegnare e installare i marmi entro il Natale<sup>436</sup>. L'unico elemento superstite dell'opera è da individuare nel marmo che, con ogni probabilità, costituiva la fronte del sarcofago, e che ora è reimpiegato come paliotto d'altare

---

DEDICATV(m) MATRI ALME VIRGINI AC EATO PRIMO MARTIRI STEPHANO PRO SE ET LIBERIS AC EORUM SVCCESORVM MCCCCLXXII». Sul portale cfr. Sul portale cfr. MACLAGAN, LONGHURST 1932, p. 122; LIGHTBOWN 1961, pp. 412-414; POPE-HENNESSY 1964, I, pp. 386-387; KRUFIT s.d. [1971], pp. 14-15; TAGLIAFERRO 1986, p. 786; BOCCARDO 1993, p. 42; BOCCARDO 2009, p. 463 nota 7. Si veda inoltre il paragrafo 4.2.

<sup>432</sup> A questa data il marmo è probabilmente già pronto per accogliere le spoglie del committente, dal momento che nel testamento (2 febbraio 1485) di Lazzaro non appaiono disposizioni in materia, probabilmente proprio perché si tratta di una questione già sistemata altrove. La data di morte dell'aristocratico è ricordata anche dall'iscrizione, molto lacunosa, che corre lungo il sepolcro: «Lazaro de Auria Opicini filio civi primario qui sacellum HOC VIVENS SUMPTU SUO AEDIFICAVERAT cuius ossa ROMA UBI REI(publicae) GENUENSIS ORATOR DECESSIT HUC TRANSALATA CONDUNTUR BENEMERITO LIBERI EIUS FECERUNT MCCCCLXXXVI die ultima septembris vixit annos LXXVII». Cfr. GISCARDI, *Origine* ms., c. 78; PERASSO, *Memorie* ms., III (ASG, *Manoscritti*, 837), cc. 115v., 123r.; BELGRANO 1872, p.186; GALBIATI 1927, p. 154; GALLI 2001, p. 80 nota 55; BOCCARDO 2009, p. 463 nota 11.

<sup>433</sup> ASG, *Notai antichi*, 1301, n. 311 (17 aprile 1497) edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 210-212 nota 1. Giovanni compare come procuratore solo in questo contratto, mentre sarà escluso dai successivi due rogiti di pagamento, inerenti solo Michele e Gerolamo. La carriera dell'artefice si arresta intorno al 1508 quando, il 26 gennaio, secondo l'ultimo rogito noto che lo riguarda, è nominato procuratore da Battista di Pietro Carlone insieme ad Alberto da Lanzo al fine di risolvere alcune questioni nel territorio della diocesi di Como, lasciando sospettare un rientro dell'artefice originario di Pello presso la terra natia (ASG, *Notai antichi*, 1056/I, n. 548; parzialmente trascritto in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 278-279 nota 1).

<sup>434</sup> Sugli Adorno cfr. ORESTE 1960.

<sup>435</sup> ASG, *Notai antichi*, 1384, n. 458, edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 213-215.

<sup>436</sup> ASG, *Notai antichi*, 1385, n. 81 (20 marzo 1501); edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 216-21. I lavori dovettero subire un'interruzione o un rallentamento a causa delle vicende politiche che videro il cambio di leadership al governo della città, passando dalla dominazione milanese a quella francese, per cui i due fratelli Adorno dovettero rifugiarsi fuori città, dove morirono tra il 1500 e il 1502. Sui due fratelli cfr. ORESTE 1960.

nella stessa chiesa di San Gerolamo di Quarto<sup>437</sup>. La lastra presenta una ricca decorazione, per cui due larghe lesene, ornate da decori desunti dal repertorio antico, chiudono alle estremità una teoria di tre nicchie, sorrette da eleganti pilastrini e coperte da una bassa calotta a conchiglia, contenenti figure di *Virtù* assise, *Prudenza*, *Giustizia* e *Carità* (FIG. 162); una quarta figura, la *Temperanza* (FIG. 163a), è invece visibile sul lato sinistro della cassa, sebbene in un'intelaiatura architettonica più compressa. Il modello additato dai committenti è da riconoscere nella tomba pensile di Giorgio Fieschi, in Duomo, eseguito da Giovanni da Bissone (FIG. 276) che, oltre a coincidere con la tipologia di sepolcro desumibile dal contratto, in cui è definito con l'espressione *in alto reponendi*, indicando quindi un monumento elevato a parete, presenta la stessa decorazione nella cassa funebre. Persistono tuttavia delle incongruenze nell'immaginarvi una copia precisa dal modello fliscano, dal momento che, se la cassa fosse stata davvero così allestita, sarebbe stata troppo stretta per accogliere entrambi i *gisants* dei due fratelli. I marmi presentano inoltre segni di manomissione, che rendono pertanto impossibile immaginare le forme dell'antica sepoltura di Quarto, che, se era ispirata al sepolcro Fieschi, come sembra denunciare l'iconografia del paliotto, resta misteriosa nella traduzione che ne diedero i due scultori ingaggiati dagli Adorno.

Le figure di *Virtù* presentano un modellato morbido e fluido, che raggiunge inediti effetti di leggerezza, sia nelle chiome diversamente acconciate, dalla trama ondulata, sia nelle vesti impalpabili, che in alcune circostanze aderiscono al corpo come fossero bagnate. La modulazione dei panneggi passa da soluzioni di tensione avvolgente a fitte cadenze in pieghe rettilinee, come si vede nei busti, e giunge ai delicati effetti di sovrapposizione nel punto in cui incontrano il suolo, costruendo sinuosi occhielli e ordinati eccessi di stoffa. La *Temperanza*, pur presentando la medesima impostazione formale delle altre, come si evince dall'ovale del volto e dal piede nudo che sguscia sotto le vesti, assume, nella sua proporzione più costretta, un'attitudine più fluida rispetto alle sorelle, le cui vesti sono meno pacatamente disposte e più vibranti. Sull'attribuzione del pezzo al D'Aria o al Viscardi la critica non è unanime<sup>438</sup>: se il trattamento delle pieghe della *Fortezza* può ricordare quella modulazione particolare vista per il *Vivaldi* e la *Madonna roveresca* (FIGG. 136-140), sono anche riconoscibili alcuni paralleli con opere del Viscardi realizzate per l'abbazia di Fécamp<sup>439</sup>, quali il rapporto della *Giustizia* con il *Dio Padre*

<sup>437</sup> Il primo a collegare il paliotto alla tomba è Alizeri (1870-1880, IV, 1876, p. 217). Su quest'opera: REMONDINI 1882-1897, II, 1886, pp. 86-87; CAPPELLINI 1934, pp. 199-200; *Il Museo degli Ospedali* 1934, p. 96, n. 1; KRUFF 1971a, p. 278; *Chiesa di San Gerolamo* 1978, p. 11; TAGLIAFERRO 1987, pp. 246-247; ZURLA 2015, pp. 63, 75, 106-108.

<sup>438</sup> Hanno-Walter Kruff era propenso ad escludere l'intervento del Viscardi, riconoscendo nelle *Virtù* la mano di Pace (1971a, p. 278); Mario Labò vi riconosce un indebolimento della mano di Michele (1926, p. 1262); Michela Zurla propone invece di ascrivere i marmi interamente al Viscardi, sulla base dei confronti di seguito elencati (2015, p. 108). Neutrale rimane invece Laura Tagliaferro (1982; 1987).

<sup>439</sup> Su questo complesso si veda la recente pubblicazione di ZURLA 2016, pp. 3-28.

(FIGG. 163a, b) nella modulazione del panneggio, o della *Santa Susanna* con la *Prudenza* (FIGG. 164a, b), per lo stesso trattamento delle chiome, che rendono complesso schierarsi verso un'attribuzione, come è normale, d'altronde, nel momento in cui si deve valutare un prodotto frutto di collaborazione.

Si possono considerare, infine, ancora un paio di elementi. Lo stile del D'Aria, cui si comparano i marmi Adorno, corrisponde a quello impiegato venti o trent'anni prima, a noi noto grazie alle opere documentate dell'autore, del quale non conosciamo un eventuale aggiornamento di modi e gusti. Al contempo è possibile prendere in considerazione l'idea che nella prospettiva della collaborazione con il Viscardi, il D'Aria abbia visto l'occasione per sgravarsi dei compiti legati all'intaglio della materia per occuparsi, ormai anziano, di un ruolo perlopiù progettuale, affidando l'azione pratica dello scolpire al più giovane collaboratore<sup>440</sup>. In questo modo, senza negare la paternità dell'opera al Viscardi, sarebbe giustificabile il riconoscimento all'interno della stessa di quegli elementi riferibili al linguaggio del D'Aria, che avrebbe avuto il potere di darne disegno e direttive.

Per concludere la rassegna di opere di Michele D'Aria, si deve prendere in considerazione il complesso funerario dei Duchi d'Orléans<sup>441</sup> (FIGG. 167-169), eseguito per volere del re di Francia, Luigi XII, insieme ad altri tre soci, Girolamo Viscardi, Donato Benti e Benedetto da Rovezzano<sup>442</sup>. Il primo contratto risale al 29 agosto 1502<sup>443</sup>, ed è sottoscritto dal tesoriere del ducato di Milano e uomo di fiducia del re, Jean Hérouet, mentre gli altri rogiti noti testimoniano gli avvenuti pagamenti, tramite procuratori, dei vari scultori coinvolti nell'opera, che consegnarono il 14 marzo 1504<sup>444</sup>. A Giovanni Spinola, signore di Serravalle, spettava il compito

---

<sup>440</sup> Di questo avviso è Michela Zurla, che intravedendo nei marmi di Quarto e in quelli successivamente realizzati per il monumento ai duchi di Orléans una preponderante presenza del Viscardi addita a questa giustificazione, ZURLA 2015, pp. 75-76, 110.

<sup>441</sup> Per la bibliografia sulla tomba cfr. MOZZATI 2015, pp. 23-24 nota 1 (con bibliografia precedente). La tomba, destinata al convento dei Celestini, venne rimossa dalla sua sede originaria nel corso del XVIII secolo, subendo una sorte analoga a quella di numerose sculture smantellate durante quel drammatico periodo. Trasferita, tra il 1791 e il 1792, al deposito dei Petits-Augustins, fu riallestita da Alexandre Lenoir, nel nuovo *Musée des monuments français*. Le parti che componevano il sepolcro d'Orléans furono separatamente ricomposti in monumenti distinti e collocati nella sala dedicata al XV secolo. Chiuso il *Musée des monuments français*, nel 1816, i frammenti del sepolcro vennero destinati alla basilica di Saint-Denis, della quale era iniziato il restauro che ne avrebbe fatto un mausoleo reale. L'allestimento attuale si deve alla ricomposizione filologica di Viollet-le-Duc (1846). Per la vicenda e la bibliografia specifica su queste vicende si veda ZURLA 2015, p. 280.

<sup>442</sup> Su questi ultimi due scultori, di origine toscana, attivi a Genova tra il 1499 e il 1504, si veda ZURLA 2015, pp. 138-150 (con bibliografia).

<sup>443</sup> ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 160; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 286-290. La tomba era in origine destinata alla chiesa dei Celestini di Parigi ma oggi si trova nella basilica di Saint Denis. Il merito di aver collegato il contratto pubblicato dall'erudito genovese alla tomba in Saint Denis va a Hugo von Tschudi (1885). Nel testo dell'accordo è menzionato come fideiussore Giovanni Spinola, signore di Serravalle, che rivestirà un fondamentale ruolo nelle commesse di marmi agli *ateliers* genovesi da parte dei signori francesi.

<sup>444</sup> Pagamenti sono erogati il 20 ottobre 1502 (ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 397), il 15 gennaio 1504 (ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 10) e il 15 marzo dello stesso anno, in cui i due capi bottega, Michele D'Aria e Donato Benti, ricevono 60 scudi a saldo della somma pattuita (ASG, *Notai antichi*, 1412, n. 41). I documenti sono citati da ZURLA 2015, p. 355.

di trasportare i marmi a destinazione, assumendosi la responsabilità finanziaria dell'imbarco e del viaggio in nave fino a Marsiglia, o Rouen, e da lì verso a Parigi. Gli scultori, che dovevano terminare l'opera in quindici mesi, dovevano poi identificare due responsabili che avrebbero scortato e installato le opere a Parigi, nella chiesa dei Celestini<sup>445</sup>.

Il sepolcro è descritto in ogni sua parte nel contratto e doveva corrispondere a un disegno elaborato dagli artefici seguendo le precise indicazioni dei committenti stessi. Secondo il progetto, doveva avere un largo basamento (248 x 211cm circa) ornato su tutti e quattro i lati da ventidue figure di *Santi e Profeti* entro nicchie, sul quale si sarebbero collocati un'arca funebre rialzata con le statue dei giacenti dei duchi d'Orléans, Luigi I († 1407), figlio cadetto di Carlo V, con la moglie Valentina Visconti († 1408), e i loro figli, Filippo conte di Vertus († 1420) e Carlo († 1465), padre di Luigi XII, che avrebbero poggiato invece sul livello superiore dello zoccolo di base<sup>446</sup>. Smantellato in seguito alle vicende che seguirono la distruzione del convento dei Celestini dopo la Rivoluzione francese, fu solo nel 1846 che Viollet-le-Duc, nell'ambito del restauro della basilica di Saint-Denis, restituì un assetto simile all'originale al monumento Orléans, basando la propria ricostruzione su alcune testimonianze grafiche<sup>447</sup> che riproducevano l'aspetto dell'opera nel contesto d'origine, risarcendo le parti perdute con integrazioni in stile.

A cimentarsi nell'impresa di discernere le mani che operarono sui quattro *gisants* e i venti santi, tenendo conto delle difficoltà apportate dalle integrazioni ottocentesche, è stato dapprima Hanno-Walter Kruft<sup>448</sup> e, più recentemente, Tommaso Mozzati e Michela Zurla<sup>449</sup>. Senza scendere nei dettagli attributivi, sembra che nella valutazione sia tuttavia impossibile discernere nettamente le quattro mani degli artefici, specialmente nei *gisants*, dove molte sono le affinità con gli *Uomini di San Giorgio*, sebbene il modellato venga più facilmente riferito dalla critica recente ai marmi eseguiti dal Viscardi per l'abbazia di Fécamp, e le partiture decorative ricordino il *gisant* di *Ibleto Fieschi* (FIG. 170b) confezionato dai due toscani<sup>450</sup>.

L'intenzione ritrattistica conferita ai volti dei defunti e il trattamento modulato delle pieghe delle vesti, così come delle capigliature, sembra tuttavia rivelare un preponderante

---

<sup>445</sup> Non sappiamo chi venne scelto per questo compito tra le due società di artefici. Pur essendo Michele capo bottega della società dei lombardi, come denotano i pagamenti effettuati a lui e al Benti, che lo era per i fiorentini, l'età del D'Aria potrebbe essere stata di ostacolo per un viaggio in Francia. Allo stesso tempo Gerolamo è impegnato in una commessa genovese nel marzo del 1504, rendendo improbabile un suo coinvolgimento nelle procedure di trasporto. Potrebbero essere stati dunque i due fiorentini a svolgere il compito, ma l'idea che non ci fosse un rappresentante per entrambe le società crea comunque perplessità.

<sup>446</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 283, 286-389, 295.

<sup>447</sup> Tra queste, ad esempio, la riproduzione del monumento delle *Antiquitez nationales* di Aubin-Louis Millin, cfr. MILLIN 1790-1798, I, 1790, n. III, tav. 15.

<sup>448</sup> Occupandosi della lettura dell'opera nella monografia dedicata al Viscardi lo studioso identificava opera del maestro tutto il lato destro del basamento, con sei figure, e la coppia di figure al centro della facciata opposta, cfr. KRUFFT 1971a, p. 279.

<sup>449</sup> Cfr. MOZZATI, ZURLA 2014, pp. 42-46.

<sup>450</sup> Cfr. ZURLA 2015, pp. 284-285.

intervento da parte della bottega lombarda. Anche in questo caso, come per il paliotto di Quarto, discernere la mano di Michele e Gerolamo è un'impresa complessa, dal momento che la realizzazione dei marmi è senza dubbio stata condotta *in solido* dai due maestri. L'attenzione ai dettagli fisiognomici e il virtuosismo che permane in alcune zone del panneggio, come nella parte terminale delle due figure dei giovani duchi, ricorda le soluzioni sperimentate decenni prima a Palazzo San Giorgio da Michele, che nel monumento parigino, dimostra di portare al massimo grado i ragionamenti condotti durante la sua carriera sulla ritrattistica celebrativa e funeraria, per cui si ritiene di non potergli negare un ruolo progettuale, coerente peraltro con l'età raggiunta<sup>451</sup>. La mano dei due autori lombardi si riscontra anche nella porzione inferiore del monumento, divisibile in due serie distinte, da associare alle due botteghe<sup>452</sup>. Ciò che emerge dalla lettura stilistica dei singoli elementi della base, nonostante le manomissioni ottocentesche, è una generale volontà di uniformità, che conferma la complessità nell'individuazione dei vari autori, proprio per l'esigenza di creare un monumento in cui le diversità tra le quattro mani non creassero distonie visive. Certo, resta rilevante il conseguimento del prestigioso impegno da parte del D'Aria, che si era saputo ingraziare, con i suoi aggiornati modi lombardi, il favore della corona francese: dopo questo successo, portato a termine nel 1504, le notizie sullo scultore si arrestano, lasciando presupporre, insieme alla fine della sua carriera, dal coronamento invidiabile, la sua scomparsa.

Recentemente, Michela Zurla ha proposto di identificare Michele D'Aria quale autore del *Trionfo Doria* del portale di vico David Chiossone 1 (FIG. 187), in base alle somiglianze che la studiosa riscontra con il sovrapporta di Vico Indoratori 2, raffigurante la scena di *San Giorgio che uccide il drago*, posto a ornamento dell'ingresso di palazzo Valdetaro Fieschi (FIG. 171). I due portali, tuttavia, sebbene presentino una delle più complete e meglio conservate strutture, comprendenti la ricca incorniciatura del fornice, a decori fitomorfi che accolgono putti giocosi, e la complessa sovrapporta figurata soprastante, non sembra si possano accreditare alla stessa mano esecutrice. Il sovrapporta con San Giorgio, tipologicamente e stilisticamente, si mostra più affine al portale di piazza San Matteo 14 di Giovanni da Bissone, piuttosto che a quello di vico David Chiossone: le due figure degli armigeri presentano infatti una monumentalità assente nei centurioni romani del *Trionfo Doria*, e, se con questi i due reggistemma condividono la ripresa delle armature all'antica lo fanno più per tradurre le abilità tecniche del loro autore, che per

---

<sup>451</sup> A propendere per un'assegnazione al D'Aria dei defunti è Laura Tagliaferro (1986), che riprende il giudizio di Barbero (1974, p. 15). Ad ascriverli al Viscardi, pur notando la presenza di elementi pertinenti a tutti e quattro gli artefici, è invece Michela Zurla (2015, pp. 284-285).

<sup>452</sup> Cfr. MOZZATI, ZURLA 2014, pp. 43-46; ZURLA 2015, pp. 287-289. Alla compagnia D'Aria-Viscardi gli autori associano le figure di *San Lorenzo*, *Santo Stefano*, *un Santo re*, *tre Apostoli*, *un San Giovanni Evangelista* (?), mentre ai toscani si ascrivono le sculture di *San Paolo*, *San Giovanni Battista*, *Maddalena*. Tra queste, solo una coppia di *Apostoli* è messa in relazione con lo stile di Michele D'Aria.

manifestare una archeologica ripresa del mondo antico. Lo scenario favolistico, con la ripresa del pastorello che suona, le pecore dal vello finemente inciso, e la tornitura dei personaggi, con gli occhi tondi e le profonde arcate sopraccigliari, i gonfi riccioli delle capigliature, i ritratti idealizzati dalle impeccabili proporzioni, sembrano riassumere perfettamente le componenti stilistiche che abbiamo visto essere proprie dello stile di Michele. Queste sono visibili inoltre dal confronto con l'armigero di destra e il ritratto di *Ambrogio Negroni* (FIG. 175) o dal paragone tra la lastra superiore del sepolcro di Lazzaro Doria, con i vivaci puttini, e gli stessi esemplari che corrono e giocano con i racemi ricurvi dell'architrave, reggendo uno stemma abraso (FIG. 157).

Profondamente diverse dal portale del *Trionfo Doria* appaiono inoltre le decorazioni degli stipiti dell'esemplare di vico Indoratori: se nel primo la cifra preminente è tutta improntata all'antico, nel secondo il riferimento precipuo sembra essere ancora il mondo tardogotico, dove avviluppati in racemi vegetali e fioriti stanno ad agitarsi puttini e volatili, dalla deliziosa impronta decorativa, che ricorda suggestivamente alcune soluzioni adottate per le *drôleries* delle miniature (FIG. 137b). Come gran parte della critica ha evidenziato, il rilievo si pone sulla scia del successo delle soluzioni imputabili a Giovanni da Bissone: Michele, che come si è visto, si ritiene un figlio di questa cultura, ancora intrisa di suggestioni lombarde, sembra confermarsi come il referente più appropriato cui imputare quest'opera. Questi elementi, uniti alla stretta dipendenza che l'esemplare presenta con i portali di piazza san Matteo 14 e vico Mele, riferiti alla metà del secolo, fanno propendere per una datazione agli anni Settanta, prossima alle sculture eseguite per palazzo San Giorgio.

A questo punto occorre riferire che alle opere note di Michele D'Aria la critica è sempre stata concorde nell'ascrivere anche il sovrapporta in pietra nera con l'episodio del santo che sconfigge il drago, tutt'oggi all'interno della sede del Banco di San Giorgio (FIG. 174). Il riferimento è dedotto da un documento, datato al 1491, per cui il lombardo deve attendere all'esecuzione di un portale in pietra nera per la decorazione delle sale del Banco. Il dubbio sembra non sussistere, dal momento che il contratto parla di un rilievo lungo circa 7 palmi (circa 175 cm), misure che risultando praticamente coincidente con l'esemplare in questione (circa 180 cm). A sollevare incertezze sull'attribuzione del pezzo al D'Aria è Michela Zurla, che non vi vede analogie stilistiche con il portale di palazzo Valdettaro Fieschi. I due pezzi invece sembrano essere perfettamente pertinenti, sia per alcuni confronti, quasi sovrapponibili, quali il volto dei due cavalieri (FIGG. 17 a, b), l'attitudine ritrattistica degli armigeri (FIGG. 175 a, b, c) o la perfetta coincidenza dei due mostri rampanti (FIGG. 176 a, b), sia per l'invenzione d'insieme, che sostituisce al gruppo di astanti sulla roccia una serie di spettatori affacciati dalle logge di un edificio merlato, da interpretarsi come un ritratto dell'edificio del Banco stesso. Le lievi distonie stilistiche, che potrebbero essere additate per esempio nelle due figure femminili delle



principesse - nonostante il confronto tra la fanciulla ritratta nel sovrapporta dell'istituto e la regina presente tra gli astanti appaia anche in questo caso interessante, dal momento che le due presentano lo stesso ovale del viso, con il mento marcato (FIGG. 178 a, b) - si possono imputare in parte alla traduzione in un diverso materiale e in parte ai molti anni intercorsi, per cui Michele, impegnato in altre commesse, potrebbe aver realizzato l'opera coadiuvato dalla bottega. L'impossibilità di tracciare tangenze con il portale del *Trionfo Doria* sembra invece avvalorare la tesi qui proposta su un'attribuzione a un diverso artefice, che per modi e intelligenza creativa si ritiene essere identificabile in Pace Gagini.

Il fatto che nel luglio del 1503 Michele fosse scelto tra i rappresentanti dei *magistri antelami* convocati in Senato per dirimere una controversia legata ad alcuni lavori di costruzione fa comprendere quanto egli fosse, alla pari di Giovanni da Bissone, pienamente calato nelle dinamiche sociali del Quattrocento genovese, come d'altronde hanno dimostrato i documenti che testimoniano l'adozione degli strumenti corporativi durante tutta la sua attività, dalle *accartationes* alla stipula di società tra artefici<sup>453</sup>. La frequenza con cui nei rogiti egli è definito *intaliator marmororum*, *scultor marmorum*, *marmorarius*, *sculptor lapidum* non è pertanto indicativa di un tentativo di affrancamento in senso umanistico, ma di una precisa differenziazione tipologica che risponde alla necessità di ricoprire particolari tipi di incarichi, nel caso della carriera del D'Aria perlopiù scultorei.

Bisognerà attendere la figura di Pace Gagini, e una ventina d'anni, per riscontrare una crescente consapevolezza dell'uso degli epiteti in senso professionalizzante che sia fortemente connessa alla realtà sociale di appartenenza, quando, al tempo della nota disputa fra *sculptores* e *architectores*, i tempi saranno maturi per accogliere un cambiamento di mentalità in senso umanistico, capace di allentare le soffocanti maglie delle usanze corporative.

---

<sup>453</sup> ASG, *Archivio segreto*, 659, cc. 115r.-v., 118v. (11 luglio 1503 e 9 agosto 1503); citato in ZURLA 2015, p. 355. Per i contratti di apprendistato e società vedi nota 401. In questo senso si può citare anche il rogito del 22 aprile 1493, quando Michele viene pagato dai Padri del Comune per aver scolpito una lapide in marmo che ricordava i lavori di prolungamento del molo (ASCG, *Padri del Comune*, 996, c. 119v.; citato in VARNI 1870, pp. 34-35).

#### 1.4.4 Voci fuori dal coro dalla Toscana Occidentale: Leonardo Riccomanni

Non dissimilmente dai *magistri* lombardi anche i toscani si ritrovarono frequentemente a lavorare in città, sia per il legame che questa intratteneva con i centri della Lunigiana al fine di garantirsi l'approvvigionamento di marmo, sia per il diretto interesse dei committenti, i quali cominciarono, specie sullo scorcio del secolo XV, ad aggiornare il proprio gusto sulle novità provenienti dai centri dell'Italia centrale.

Tra le prime personalità conosciute di artefici toscani operanti a Genova<sup>454</sup>, oltre al caso peculiare rappresentato da Domenico Gagini<sup>455</sup>, si distingue la figura di Leonardo Riccomanni, scultore originario di Pietrasanta attivo dal 1424 al 1472<sup>456</sup>. Esponente principale di una famiglia di scultori che annovera tra le sue fila il padre Guido, il fratello Francesco e il nipote Francesco *junior*, Leonardo compare nei documenti negli anni Venti del secolo a Lucca<sup>457</sup>, dove riceve nel gennaio del 1428 il prestigioso incarico di lavorare al *Monumento funebre del Re Ladislao di Angiò Durazzo*, morto nel 1414, da erigersi a Napoli in San Giovanni in Carbonara<sup>458</sup>. Qui, a lavorare al monumento napoletano, vi sarà anche un altro artefice pisano, Andrea Guardi, con cui Leonardo intratterrà diverse collaborazioni negli anni a seguire. I due Riccomanni dovettero lavorare al monumento sino al 1431, quando, dopo una citazione come carpentieri<sup>459</sup>, di Francesco si perdono le tracce, mentre Leonardo ricompare nel dicembre di quell'anno presso il cantiere alla facciata della chiesa degli Agostiniani di Pietrasanta insieme al padre, dove esegue una loggetta<sup>460</sup>.

---

<sup>454</sup> Tra questi ricordiamo anche Benedetto da Rovezzano, Donato Benti, Matteo Civitali e Andrea Sansovino. Per una panoramica di insieme e i riferimenti bibliografici, cfr. ZURLA 2015, pp. 119-165.

<sup>455</sup> Sull'artefice, lombardo di formazione brunelleschiana, cfr. paragrafo 1.4.2.

<sup>456</sup> Sull'artefice cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 141-148, 160-168; ARU 1908; MIDDELDORF 1976, pp. 7-26; ALGERI 1977, pp. 69-70; TESSARI 1977, pp. 81-99; TAGLIAFERRO 1987, pp. 217-250; CIARDI 1992, pp. 341-349; DALLI REGOLI 1992, pp. 350-355; RAPETTI 1998, pp. 19-25; DI FABIO 2002; DONATI 2010; DONATI 2016; PRINCIPI 2016.

<sup>457</sup> Lo scultore, probabilmente nato poco dopo il 1400 e formatosi presso la bottega del padre, Guido, a Pietrasanta, compare per la prima volta in veste di testimone in un atto rogato a Lucca il 7 novembre 1424 (CONCIONI 1994, pp. 251, 257). A Lucca Leonardo è ancora nel 1426 (12 gennaio) quando presenzia al testamento di Margherita, moglie del medico Antonio Turignani da Silico, per la quale si crede abbia realizzato la tomba presente tutt'oggi lacunosa nella chiesa di santa Maria dei Servi (PAOLI 1986, pp. 210 ss.).

<sup>458</sup> L'ingaggio avviene tramite il lapicida pisano Giovanni di Gante e coinvolge anche il fratello di Leonardo, Francesco, oltre a un paio di scultori toscani, Leonardo Pardini, cognato di Leonardo, e Tommaso di Matteo da Lucca, i quali tuttavia non raggiungeranno mai Napoli. I due Riccomanni riceveranno per l'impegno, della durata di un anno, il compenso di cento ducati, oltre vitto, alloggio e spese di viaggio cfr. CIARDI 1992, p. 341; CONCIONI 1994, pp. 245, 257 ss. Sul monumento e il tentativo di discernere le varie mani che vi lavorarono cfr. ABBATE 1994, pp. 17-22. Lo studioso ascrive a Leonardo Riccomanni alcune sculture della sezione superiore: David, Saul, il sovrano a rilievo di destra nella cassa.

<sup>459</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 125; DI FABIO 2002, p. 4. L'erudito ottocentesco genovese, riprendendo la notizia dalle fonti storiche versiliesi, comunica che Leonardo sarebbe rientrato in patria insieme a Lorenzo Stagi nel 1431.

<sup>460</sup> L'impegno per il cantiere napoletano dovette essere discontinuo, dal momento che il 26 gennaio 1428 Leonardo era ancora a Lucca, dove è attestato anche il 9 novembre dello stesso anno, prima dell'impegno conseguito il 12 dicembre 1431 a Pietrasanta (CONCIONI 1994, p. 258).

Al 1432 risale una delle sue opere più spettacolari, l'*Ancona dell'Incoronazione* (FIG. 183) affidatagli dall'Opera del duomo di Sarzana per l'altare di San Tommaso. Il contratto descrive un trittico con pinnacoli, dotato di uno scomparto centrale con l'*Incoronazione della Vergine*, e ai lati i santi *Andrea, Paolo, Pietro e Giovanni* e prevede un compenso per lo scultore pari a 475 lire<sup>461</sup>. La critica è ormai d'accordo nel credere che l'opera, di autografia riccomanniana, sia stata eseguita a più riprese; interrotti i lavori nel 1433, questi riprenderanno soltanto nel 1447 per essere conclusi entro la fine del decennio<sup>462</sup>. L'opera richiama nella struttura quella dell'altare Trenta in San Frediano a Lucca (FIG. 184), e presenta uno stile che rivela «un'assimilazione originale, in chiave espressiva vivace e spiritata, dell'arte quercesca degli anni Venti»<sup>463</sup>.

Il primo marzo 1437 lo scultore versiliese approdò a Genova per un prestigioso incarico affidatogli dal doge Tomaso Campofregoso: la sua sepoltura per la chiesa di san Francesco di Castelletto. Sebbene non sia possibile consultare il documento di allogazione, noto solo attraverso un atto successivo, si è soliti identificare il destinatario della tomba da eseguire con il doge stesso, per via di alcune testimonianze posteriori. Nel 1453<sup>464</sup>, infatti, Leonardo ottiene un salvacondotto dal doge Piero Campofregoso per rientrare a Pietrasanta, interrompendo di fatto i lavori al monumento per Tomaso Campofregoso che, evidentemente, già procedevano a rilento. Un'ulteriore testimonianza del 1460 riferisce che a questa data il sepolcro del Campofregoso, identificato con il riferimento al contratto stilato dallo stesso Gerolamo Loggia nel 1437, non è ancora stato ultimato, informando inoltre che il Riccomanni promette all'erede di Tomaso, Gian Galeazzo Campofregoso, che si sarebbe impegnato a consegnare il monumento, coadiuvato dal nipote Francesco, entro i due anni successivi<sup>465</sup>. A causa della demolizione del complesso francescano non è possibile rintracciare il monumento, né sapere se sia mai stato terminato. Si possono tuttavia rintracciare alcune sculture conservate presso il Museo di Sant'Agostino che potevano a diritto far parte del monumento sepolcrale citato: si tratta di tre figure di Virtù, cui doveva aggiungersi una quarta, perduta o mai scolpita, che coerentemente ai dettami iconografici quattrocenteschi ben potevano trovare collocazione in un sepolcro, nonostante le grandi dimensioni<sup>466</sup>. Due delle sculture, *Temperanza* (FIG. 179) e

<sup>461</sup> Per le vicende sull'opera, cfr. SFORZA 1884, pp. 266, 299-301 nota 89; RAPETTI 1998, pp. 19-25; cat. 7, pp. 85-93; DONATI 2010.

<sup>462</sup> Da ultimo DONATI 2010, p. 136.

<sup>463</sup> Cfr. DONATI 2016.

<sup>464</sup> Il documento, del 20 dicembre 1453, è edito in NERI 1877, pp. 308-309.

<sup>465</sup> Il contratto, rogato a Sarzana il 29 maggio 1460, in cui è presente il riferimento al perduto documento del 1437, è in NERI 1884. Lo studioso ipotizza anche altre due soluzioni per individuare il committente del sepolcro: il fratello di Tomaso, Spinetta, morto nel 1425, o il padre, Pietro Campofregoso, ammiraglio conquistatore di Famagosta, deceduto nel 1404 e seppellito presso l'altar maggiore nel complesso francescano.

<sup>466</sup> Inv. MSA 3691, MSA 3692; MSA 3693. Sulla ricostruzione della loro vicenda attributiva, cfr. DI FABIO 2002.

*Fortezza* (FIG. 180), sebbene molto consunte per via della esposizione agli agenti atmosferici<sup>467</sup>, presentano indiscutibili tratti stilistici che le riconducono, come è stato evidenziato, all'operato del versiliese, mentre la terza, la *Prudenza* (FIG. 181), è stata recentemente ascritta ad Andrea Guardi<sup>468</sup>. La figura appare infatti più classicamente intesa rispetto alle altre, stabilendo connessioni con altre opere dell'artista eseguite negli anni Settanta del Quattrocento, come la *Santa Lucia* di Collechia (FIG. 182) o le figure di *Virtù* oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Pisa<sup>469</sup>. Per quanto riguarda l'originale contesto delle monumentali figure genovesi di *Virtù* possiamo solo, attualmente, avanzare alcune ipotesi. Sapendo il Riccomanni coinvolto nella commissione per il sepolcro di Tomaso Campofregoso, ed essendo l'iconografia delle figure femminili ben spendibile per la tipologia del monumento funerario, sembra lecito avvicinare le sculture a un ambito di questo genere, identificandone il luogo di provenienza, sebbene in via ipotetica, nella chiesa di San Francesco di Castelletto. Qui, d'altronde, non solo doveva trovare sepoltura Tomaso Campofregoso nel monumento affidato al Riccomanni, ma anche il padre, Pietro, inumato in una tomba terragna<sup>470</sup>, probabilmente Spinetta, e Giano I, che, morto nel 1447, fu fatto tumulare in un grandioso sepolcro nel coro della chiesa dal fratello, Ludovico Campofregoso, appena salito al dogato<sup>471</sup>. Un vero e proprio mausoleo della famiglia Fregoso, che a Sarzana aveva costruito una signoria, oltre a garantirsi la carica dogale per diversi anni nel corso del secolo, e che aveva dimostrato di ammirare i modi dello scultore versiliese, operante in entrambi i contesti e per luoghi strettamente connessi alla famiglia, come Santa Maria di Castello, dove il doge Tomaso aveva favorito l'insediamento domenicano.

La vita di Leonardo negli anni Quaranta del secolo dovette svolgersi in costante movimento, tra Genova, Sarzana e Lucca, dove è documentato tra il 1443 e il 1444, in relazione

---

<sup>467</sup> Le sculture pervennero al Museo di Sant'Agostino nel 2002 dopo una permanenza nel giardino della dimora neogotica del capitano Enrico d'Albertis (1846-1932), il quale a sua volta doveva averle ricoverate da una collocazione non protetta, provvedendo a un primo risanamento di quelle che ancora oggi appaiono come critiche condizioni. Cfr. DI FABIO 2002, p. 1.

<sup>468</sup> Per l'attribuzione al Riccomanni e il coinvolgimento del Guardi cfr. DI FABIO 2002, pp. 5-10; DONATI 2015, pp. 126-129, cat. 16 p. 174; FERRETTI 2004. Un'altra opera che la critica ha ascritto agli anni 1455-65 è la *Maddalena* di Castelnuovo Magra, che alcuni studiosi attribuiscono attribuita al Riccomanni (CAGLIOTTI 1999, p. 86 nota 9; DONATI 2015, pp. 128 ss.), contro la precedente assegnazione al Guardi, con parto riscolpite cinquecentesche (RAPETTI, 1998, pp. 125-127, n. 16; 296-298, n. 134.2).

<sup>469</sup> Su queste opere cfr. CIARDI 1987, pp. 54-71; DONATI 2015, cat. 45 pp. 220-221. Un rilievo con una figura di *Virtù*, la *Fede*, oggi all'interno delle raccolte del Bode Museum di Berlino (SCHOTTMÜLLER 1933, p. 133, n. 262), può far ipotizzare un più lungo soggiorno del Guardi a Genova. L'opera apparteneva infatti alla collezione Varni (*Catalogo della collezione* 1887, p. 20, n. 235), dove era diventata una *Madonna col Bambino* (con l'aggiunta di un'iscrizione devozionale) e attribuita al Civitali, e proveniva da San Francesco di Castelletto, dove poteva aver fatto parte di un altro monumento funebre distrutto, forse eseguito sempre *in solido* con il Riccomanni. Cfr. ZURLA 2015, p. 125.

<sup>470</sup> Cfr. PIAGGIO, *Epitaphia*, ms.

<sup>471</sup> Cfr. DI FABIO 2002, p. 9.

a una società con due scalpellini carraresi, Agostino Mazzuolini e Jacopo Grossi, e uno comasco, Lorenzo di Bernardo, per l'esecuzione di un «laborerio» in cattedrale<sup>472</sup>.

Nel 1452 è nuovamente a Genova, dove gli viene subappaltato da Giovanni da Bissone il portale per la sacrestia di Santa Maria di Castello. Come si è visto altrove, da questo contratto è possibile rintracciare notizia di un precedente incontro d'affari svoltosi tra i due a Pietrasanta nel 1451<sup>473</sup>, di cui non abbiamo ulteriori informazioni, e desumere l'esecuzione di entrambi i cimieri realizzati per il Palazzo di Giacomo Spinola, dal momento che nel rogito viene certificato l'impegno per la realizzazione del secondo da parte del versiliese, avendo già eseguito il primo per lo stesso committente. Per il cantiere di Castello il Riccomanni esegue anche altre sculture oltre al portale di accesso alla sacrestia, fra cui la mistilinea cimasa con la *Crocifissione*<sup>474</sup> (FIG. 121), che in origine doveva coronarlo e che è oggi murata nei locali della Biblioteca Antica, dove si trovano anche un'acquasantiera a stelo con piletta decorata da spiritelli e festoni<sup>475</sup> (FIG. 122) e una scultura di *Vergine annunciata* (FIG. 123a), cui doveva fare da pendant un *Angelo* (FIG. 123b), un tempo parte delle collezioni del castello di Český Šternberk dei principi di Liechtenstein<sup>476</sup> e ora nella Galleria nazionale di Praga. Meglio conservate rispetto alle opere di Sant'Agostino, le sculture di Castello presentano strette affinità con la pala dell'*Incoronazione* sarzanese, specie nel confronto tra i due calvari, dalla carica fortemente espressiva, sia con le *Virtù* stesse, per la concezione dei volumi e le intense espressioni che accomunano la splendida *Vergine annunciata* alla *Temperanza*. Con la produzione genovese lo stile del Riccomanni, dal carattere autonomo, emerge con tutta la sua caratterizzazione, rivelando le sottigliezze di un autore di transizione, capace di piegare ai fini espressivi le proporzioni e i volumi, semplificati anche nella resa articolata e tagliente dei panneggi, dalla «sintassi franta e spezzata»<sup>477</sup>, cercando una personale via di interpretazione degli stilemi querceschi o ghibertiani, su cui si forma, dimostrandosi attento a operare un costante aggiornamento dei suoi modi e a mostrarsi ricettivo ai nuovi stimoli.

---

<sup>472</sup> Cfr. PAOLI 1986, p. 211. Altri due documenti del periodo vedono Leonardo dichiarare e saldare debiti (23 settembre e 19 dicembre 1443) e venire assolto dal peccato di bestemmia (8 maggio 1444). Cfr. CONCIONI 1994, p. 259.

<sup>473</sup> Cfr. paragrafo 3.2.

<sup>474</sup> L'attribuzione, universalmente condivisa, risale a CASTELNOVI 1959, pp. 20-24.

<sup>475</sup> L'acquasantiera, specie per lo stretto legame che palesa con i putti delle mensole del portale della sacrestia, è riconosciuta al Riccomanni da: CASTELNOVI 1959, pp. 20-24; KRUFT, 1972 (con Giovanni Gagini); TESSARI 1977, p. 98 nota 17; DI FABIO 2002, p. 6.

<sup>476</sup> L'individuazione dell'*Angelo* della collezione ceca e l'attribuzione a Leonardo spettano a Giancarlo Gentilini; sull'attribuzione a Domenico Gagini e infine nuovamente a Leonardo si vedano Olga Pujmanová 1997, pp. 296-299 e Caglioti (1999, p. 86 nota 9). Alla scultura è stato associato da Laura Cavazzini e Aldo Galli un altro esemplare di *Angelo*, già appartenente alla collezione di Giuseppe Piccoli e battuto all'asta alla galleria "Il Quadrifoglio" a Milano nel 2015 (CAVAZZINI, GALLI 1999, p. 120 nota 2).

<sup>477</sup> Cfr. DONATI 2016.

Nonostante il contratto stipulato con Giovanni da Bissone gli impedisse di dedicarsi ad altre imprese oltre a quelle per il cantiere domenicano, il Riccomanni disattese i termini dell'accordo, impegnandosi il 14 giugno del 1452 ad eseguire per la confraternita di San Sebastiano i decori per la cappella da loro patrocinata presso la basilica di Santa Maria delle Vigne, per cui Leonardo si sarebbe dovuto attenere alle indicazioni fornite dall'orafo Simone Caldera, affiliato alla compagnia<sup>478</sup>. Non resta più nulla della struttura decorativa realizzata dallo scultore versiliese, ma dal documento di allogazione si capisce che il suo impianto doveva essere esemplato sulla fronte della Cappella del Battista, ripartendosi in tre sezioni decorative separate da colonne e culminando con nove figure acroteriali. Queste ultime, cui si accenna nel rogito senza confermarne ancora l'impegno al Riccomanni, non rientreranno tuttavia nella prima campagna di lavori e, ridimensionate a un numero di sette, verranno eseguite soltanto nel 1475, con il subentro a Leonardo di Giovanni Donato Bertolini da Maroggia<sup>479</sup>, scultore di formazione lombarda, il cui linguaggio figurativo è affine ai modi maturati presso cantieri come quello della Certosa di Pavia. Allo smantellamento della cappella nel 1674<sup>480</sup> alcuni di questi elementi sommitali, una figura di *Padre Eterno*, una di *San Giorgio* e una di *San Lorenzo*, furono reimpiegate sulla sommità del portale laterale dell'edificio<sup>481</sup>, permettendo di restituire a questa personalità un piccolo gruppo di opere, come l'elegante *Fortezza* del Museo di Sant'Agostino<sup>482</sup> e il rilievo con la *Madonna col Bambino* conservata nella cripta della chiesa di Santo Stefano<sup>483</sup>.

Anche il cantiere della Cappella di San Sebastiano si protrasse nel tempo, rivelando una cronica incostanza nell'assolvimento delle commesse da parte di Leonardo: i lavori si interruppero prima nel 1453, quando ottenne dal doge il permesso di rientrare a Pietrasanta, e

---

<sup>478</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 163-165 nota 1 (12 giugno 1452). Secondo il contratto, Leonardo avrebbe dovuto eseguire la struttura marmorea disegnata dall'orafo Simone Caldera per 450 lire genovesi (sull'attività dell'orafo a Genova cfr. DI FABIO 2016, con bibliografia precedente). Qualora fosse stato confermato dai confratelli per l'esecuzione delle nove statue, di circa quattro palmi, pertinenti al coronamento della fronte del sacello, avrebbe ricevuto ulteriori 20 lire a esemplare. Queste saranno realizzate, in numero di sette, da Giovan Donato da Maroggia, cfr. *Infra*.

<sup>479</sup> Il contratto fu firmato il 2 novembre 1475, edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 168-170 nota 1. Le statue furono consegnate il 29 aprile 1480, quando Giovan Donato riceve 114 lire per le sette figure realizzate. *Ivi*, pp. 171-172 nota 1. Sul cognome dello scultore ASG, *Notai antichi*, 1026, n. 885 (citato in Zurla 2015, p. 32 nota 120).

<sup>480</sup> Cfr. CERVETTO 1903, p. 65 nota 1 (10 novembre 1674). Secondo la documentazione della Masseria della chiesa, come evidenzia lo studioso, altre sculture che ornavano la chiesa furono vendute tra il 1672 e il 1674.

<sup>481</sup> Il riconoscimento spetta a ALIZERI 1870-1880, IV 1876, pp. 171, 175 nota 1. Sulle sculture si veda anche TAGLIAFERRO 1987, pp. 242, 243 fig. 233. Il *Dio Padre* si trova ancora sul portale laterale delle Vigne, mentre il *San Lorenzo* è attualmente presso il Museo Diocesano di Genova (P. MARTINI in *Chiese e oratori* 2014, n. 5, p. 8) mentre il *San Giorgio* è stato trafugato nel 1982 e non se ne conosce l'attuale ubicazione.

<sup>482</sup> Inv. MSA 488.

<sup>483</sup> Cfr. DI FABIO 2002, p. 11. Alle due sculture, riferibili al *San Lorenzo* del diocesano, lo studioso aggiunge anche la scultura di *Madonna col Bambino* presso la chiesa di San Lorenzo a Tivegna di La Spezia. Per ulteriori aggiunte al catalogo dello scultore, tra cui una *Madonna col Bambino* nella pieve di Bolano e due tondi conservati a Sant'Agostino con *San Lorenzo* e la *Trinità* (MSA 575, 577), cfr. ZURLA 2015, p. 32.

in seguito, dieci anni dopo<sup>484</sup>, quando lo scultore sarà nuovamente impegnato nella cattedrale di Sarzana per l'esecuzione di una seconda monumentale ancona, la *Pala della Purificazione*, condotta a termine con il supporto del nipote Francesco<sup>485</sup>.

Tra le opere genovesi datate intorno al settimo decennio del secolo, si può annoverare come riccomanniano, infine, il *Ritratto di magistrato*, forse un doge, conservato al Museo Nazionale del Bargello<sup>486</sup>, che ben si accosta all'impostazione delle *Virtù* di Sant'Agostino e al fare dello scultore versiliese.

La commissione sarzanese cui si è accennato risulta particolarmente rilevante, tra le ultime sfide dello scultore pietrasantino<sup>487</sup>, per lo *status* sociale del suo committente, fratellastro del papa pietrasantino Nicolò V, il cardinale Filippo Calandrini. Così come per molte altre imprese, anche i lavori per la realizzazione della seconda ancona sarzanese proseguirono pigramente: il 16 ottobre del 1470<sup>488</sup> Leonardo prometteva di portare a termine l'impresa entro un anno e chiede i finanziamenti necessari per avviare i lavori, che dovettero concludersi negli anni successivi, probabilmente nei termini, dal momento che alla morte del cardinale, nel 1476, la struttura marmorea sorgeva sull'altar maggiore<sup>489</sup>. I rilievi e le sculture della *Pala della Purificazione* (FIG. 185) mostrano un'evoluzione dello stile riccomanniano in senso fiorentino, dovuto probabilmente alle esperienze condotte a Napoli e Genova accanto ad Andrea Guardi, che è attivo negli stessi anni anche a Carrara, Pisa e altri centri della Lunigiana<sup>490</sup>. Le differenze non sono solo stilistiche - per cui le figure appaiono più tornite e morbide rispetto alla cifra tagliente di alcune opere genovesi, ma anche compositive - per cui rispetto alla precedente ancona la porzione superiore è trasformata dall'inserimento di elementi narrativi e ornamentali, nei quali

---

<sup>484</sup> Oltre alla data di commissione dell'ancona, un secondo documento in accordo con i confratelli dispensa dai lavori il Riccomanni per tre mesi, cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 166-167 nota 1 (12 aprile 1462).

<sup>485</sup> La nuova pala andava a sostituire sull'altare maggiore la precedente, eseguita sempre dal Riccomanni, che trovava così spazio nella nuova cappella dedicata a San Tommaso nel 1460. Per il contratto, stilato il 13 ottobre 1463, cfr. SFORZA 1884, pp. 266, 297-299 nota 88.

<sup>486</sup> Inv. S510. Il ritratto, dopo svariate vicende collezionistiche che da Genova toccano Monaco, Vienna e infine Firenze, trova stabile dimora al Bargello nel 1981. L'opera è identificata come ritratto di Alfonso d'Aragona e opera di Francesco Laurana da Leo Planiscig (1934, pp. 243-248) mentre è ascrivibile a Elia Gagini per Rudolph Wilhelm Valentiner (1938, pp. 75, 87 nota 5) e nuovamente opera del Laurana per Hanno-Walter Kruft, che ne propone la genovesità e la datazione, attorno al 1460 (1995, pp. 60, 211 nota 51-52). È Francesco Caglioti ad aver avvicinato la scultura a Leonardo Riccomanni (1999, p. 86 nota 9). In ultimo DONATI 2015, p. 127.

<sup>487</sup> La fine dell'attività dello scultore si colloca tra intorno al 1472 (MILANESI 1881, p. 105 nota 2), dopo l'esecuzione di quella che probabilmente fu l'ultima opera dell'artefice, il trittico di S. Pantaleone a Pieve a Elici (Massarosa) che porta la data 1470 e il nome del committente, un de' Nobili, schiatta vicina ai Calandrini, ma meno nota, così come meno vibrante e riuscito risulta l'intaglio.

<sup>488</sup> Cfr. SFORZA 1884, pp. 265-266, 296 s. n. 87.

<sup>489</sup> Cfr. SFORZA 1884, p. 302 nota 101. Il trasferimento nella sede attuale, la cappella che prende il nome dall'ancona, nel 1640, inizialmente priva del rilievo con l'*Assunzione*, sostituito da un'opera secentesca fino al 2010, ricollocato al posto d'origine nel 2010, cfr. NERI 1875, pp. 227-232, 242, doc. I; SFORZA, 1884 p. 264. Sull'ancona si veda RAPETTI 1998, pp. 19-25, cat. 8, pp. 94-103.

<sup>490</sup> Sullo scultore cfr. DONATI 2015, con bibliografia precedente.

evidente appare il ricorso al repertorio classico e alla tecnica dello stacciato (FIG. 186). Diversi artefici resero possibile la monumentale impresa, in cui la mano di Leonardo è riconosciuta dalla critica nell'*Assunzione* e nelle figure dei *Santi*, in cui spicca l'attenzione al dettaglio e alla resa statuaria.

#### 1.4.5 Ancora lombardi: Giovanni, Antonio e Pace di Beltrame Gagini

Un secondo gruppo di artefici, la cui attività fiorisce a partire dagli anni Settanta del secolo sino ai primissimi decenni del Cinquecento, ritrovano in Bissone la borgata di provenienza. Si tratta dei fratelli Giovanni, Antonio e Pace Gagini, il cui rapporto di parentela è reso esplicito da un documento del 1504, in cui Giovanni, in una dettagliatissima procura stilata dal notaio Oberto Foglietta, sistema una serie di debiti e concessioni, citando tutti i membri della propria famiglia<sup>491</sup>.

##### *Giovanni di Beltrame Gagini da Bissone*

La carriera di questo artefice è stata spesso sovrapposta a quella di Giovanni da Bissone, per cui di recente si è proposta la separazione critica, permettendo al Gagini di rivendicare la propria identità, sebbene il suo catalogo di opere sia inconsistente, essendo andati distrutti e dispersi tutti i monumenti da lui eseguiti e tramandati nella memoria collettiva solo dalle carte<sup>492</sup>.

L'attività dello scultore è nota a partire dagli anni Ottanta del secolo quando alcune testimonianze lo rivelano testimone di altri *magistri*<sup>493</sup> e responsabile dell'affidamento di un giovane apprendista presso la bottega di un tal Pietro di Vico di Ruggia<sup>494</sup>. Si tratta di mansioni tipicamente afferenti la realtà corporativa, che denunciano la già raggiunta matura età del nostro artefice, costretto nel 1486 a prestare servizio per una giornata di lavoro presso la fabbrica del Molo dietro ordine dei i Padri del Comune, al pari degli altri *magistri* attivi in città<sup>495</sup>.

---

<sup>491</sup> ASG, *Notai antichi*, 1158, n. 215, 8 novembre 1504; trascritto in maniera parziale in CERVETTO 1903, pp. 255-256, doc. XVIII.

<sup>492</sup> Per la dettagliata separazione documentaria e biografica di Giovanni Gagini e Giovanni da Bissone e la corretta assegnazione delle rispettive opere, si veda la disamina condotta al paragrafo 2.1.

<sup>493</sup> ASG, *Notai antichi*, 1028, n. 572 (17 giugno 1482), cfr. ZURLA 2015 p. 359.

<sup>494</sup> ASG, *Notai antichi*, 1028B, n. 908 (12 ottobre 1484) cfr. ZURLA 2015 p. 359. un altro contratto di apprendistato, datato all'8 luglio 1488 lo vede protagonista in veste di maestro, mentre accetta come apprendista Antonio Solari da Carona per sette anni (ASG, *Notai antichi*, 1030, n. 539; cfr. ZURLA 2015 p. 359). Un altro caronese, Francesco di Gaspare Aprile, entrerà a bottega dal maestro nel 1491, sempre per uno stesso periodo di 7 anni (4 giugno, ASG, *Notai antichi*, 1032, n. 346, cfr. ZURLA 2015, p. 359).

<sup>495</sup> ASCG, *Padri del Comune*, 6, s.n. (26 ottobre 1486); edito in POLEGGI 1966, pp. 66-67, n. I.



Nel 1488 Giovanni riceve il primo rilevante incarico noto, che ne qualifica le doti scultoree e l'apprezzamento da parte della committenza. Ci si riferisce alla commissione affidatagli da Leonardo de Fornari per l'arredo scultoreo della cappella di suo patronato eretta nella chiesa di Santa Maria delle Vigne<sup>496</sup>. Secondo il contratto, la cappella doveva presentare una fronte analoga a quella della cappella di Sant'Anna, di patronato di Ottaviano Vivaldi, presente nello stesso edificio, recante una struttura con due colonne ed un arco, arricchita dalle figure della *Vergine Annunziata*, dell'*Angelo* e di *Dio Padre* e da altri decori marmorei, evidentemente su modello della cappella Fieschi eseguita in cattedrale da Giovanni da Bissone. La cappella, di cui il presule aveva ottenuto il patronato nel 1487, era dedicata a San Leonardo e doveva probabilmente accogliere il sepolcro del De Fornari, commissionato a Matteo di Jacopo da Bissone il 15 maggio 1492 e oggi perduto<sup>497</sup>, come ricorda l'iscrizione trascritta da Domenico Piaggio<sup>498</sup>. In questo modo la cappella avrebbe ricalcato anche nella funzione l'aspetto del sacello voluto da Giorgio Fieschi, anch'egli in passato titolare del vescovado di Mariana<sup>499</sup>. L'esecuzione dei lavori dovette incontrare alcuni intoppi, forse per la concomitanza di altre commesse in cui Giovanni era coinvolto e di cui non ci è pervenuta memoria, se nel gennaio dell'anno successivo il Gagini decide di affidare a *Jacobus Marocus*<sup>500</sup>, originario del lago di Lugano e suo socio per l'occasione, il completamento dei lavori, ricorrendo a pratiche comuni nel mondo corporativo genovese<sup>501</sup>. Nello stesso periodo, d'altronde, il vescovo de Fornari gli aveva affidato anche l'esecuzione di una cappella per la chiesa di Nostra Signora della Consolazione che gli viene retribuita insieme al saldo corrisposto per il sacello delle Vigne l'11 marzo 1491<sup>502</sup>.

Il successivo impegno scultoreo risale al 26 gennaio del 1495. Giovanni Gagini vi si impegna a realizzare per Stefano Avondo e Genesio Macia una cancellata marmorea con per la chiesa di Nostra Signora di Caprafico, a Nervi, seguendo il disegno fornito dai committenti<sup>503</sup>. Le attività da *magister antelami* di Giovanni Gagini non si esauriscono nella realizzazione di

---

<sup>496</sup> Datato al 17 settembre 1488 ed edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 175-176 nota 2; CERVETTO 1903, pp. 254-255, doc. XVI.

<sup>497</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 180 nota 1; CERVETTO 1903, p. 277, doc. XLVII. Inoltre vedi *supra*.

<sup>498</sup> Cfr. PIAGGIO, *Epitaphia* ms., II, c. 92r.

<sup>499</sup> Al De Fornari vanno ascritte altre due cappelle fatte erigere allo scadere del secolo in altri contesti religiosi cittadini: una in cattedrale, titolata alla Vergine e ricordata dall'elenco di cappellanie del 1492 (ACSLG, 277, c. 21v, edita in ZURLA 2015, pp. doc. 11) e una in san Francesco di Castelletto, dedicata al santo titolare, ricordata da un'antica epigrafe (PIAGGIO, *Epitaphia* ms, III, c. 226r.).

<sup>500</sup> *Jacobus Marocus de lacu Lugani* è probabilmente lo stesso artefice originario di Maroggia che nel 1511 appare nella documentazione relativa ai lavori per la cappella di Santa Maria delle Rose nella chiesa di Castello redatta da Romerio da Campione. Per questo documento cfr. *supra*. Originario dello stesso luogo sarà Giovanni Donato da Maroggia, attivo nello stesso cantiere di Santa Maria delle Vigne insieme a Leonardo Riccomanni, cfr. paragrafo 1.4.4.

<sup>501</sup> Il documento data al 31 gennaio 2018, cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 177-178 nota 1.

<sup>502</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 180 nota 1; CERVETTO 1903, p. 255, doc. XVII.

<sup>503</sup> ASG, *Notai antichi*, 915bis, n. 16; citato in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 181 e in CERVETTO 1903, p. 65-66.

manufatti scultorei e nell'assunzione degli oneri corporativi, come la partecipazione all'elezioni dei consoli<sup>504</sup>, la gestione degli affari interni alla corporazione<sup>505</sup> e l'assolvimento delle richieste comunali: grande attenzione è data, come per i fratelli e il suo omonimo conterraneo, al mercato del marmo, attività imprenditoriale per cui la documentazione è assai generosa di testimonianze documentali, concentrate tra il 1498 e il 1499. In rapporto con carraresi commercia grandi quantitativi di marmi e colonne<sup>506</sup>, che probabilmente rivende con facilità sul mercato locale, non solo per fini ornamentali, ma anche commerciali. Le centocinque colonne consegnate a Bernardo di Benedetto Lomellini<sup>507</sup> ad esempio, realizzate in diverse dimensioni, sembrano una partita con cui zavorrare una nave pronta allo smercio piuttosto che una consegna di messa in opera<sup>508</sup>. Da questo momento in poi il mercato dei prodotti marmorei si configura come una delle attività maggiori dello scultore<sup>509</sup>, forse interessato a procurarsi cospicui guadagni per rientrare presso la terra natia: la stessa procura del 1504 sembra l'ultimo atto di un uomo interessato a lasciare la città sistemando tutti i propri affari. L'ultimo documento genovese inerente Giovanni Gagini lo vede ammonito dai Padri del Comune, che con un decreto rivolto a tutta la comunità corporativa ordinava la rimozione delle pietre in eccesso *dai ponti, nei pressi del molo e in altri luoghi pubblici*<sup>510</sup>.

L'artefice, dopo una vita condotta nella città costiera, era dunque pronto per tornare, arricchito, presso le terre natie, dove si stabilì dal 1507 per condurre gli ultimi anni di vita con

<sup>504</sup> È presente in un elenco di *magistri* riunitasi per eleggere i rappresentanti dell'arte nel 1499 (ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 580, 18 dicembre 1499; edito in DECRI 1996, p. 421).

<sup>505</sup> Diversi documenti lo vedono immischiato in faccende economiche, quale fideiussore, nel caso ad esempio in cui garanti per il fratello Pace circa l'affitto di una bottega (ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 400; 23 luglio 1498; cfr. ZURLA 2015, p. 360) o nominatore di procuratori per risolvere questioni e riscuotere debiti (ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 527, 26 novembre 1499; cfr. ZURLA 2015, p. 360).

<sup>506</sup> Il 15 gennaio 1498 e il 7 febbraio 1498 Giovanni prende accordi per la consegna di marmi e colonne da parte di Francesco di Pellegrino da Carrara detto Pelliccia e Giuliano di Nicola da Carrara detto della Fiora (ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 50; ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 62, cfr. ZURLA 2015, p. 360). Il 29 aprile del 1499 invece è Matteo da Bissone a vendere al collega alcuni marmi carraresi di varie dimensioni e forme (ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 235; cfr. ZURLA 2015, p. 360).

<sup>507</sup> ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 174 (20 aprile 1498), cfr. ZURLA 2015, p. 360.

<sup>508</sup> Similmente si pongono le trentadue colonne, procurate questa volta in solido tra Giovanni Gagini, Matteo da Bissone e Bernardo di Domenico da Bissone, per essere vendute a Raffaele Soprani di Andora (ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 20, 11 gennaio 1499; cfr. ZURLA 2015, p. 360). Su questi aspetti legati al commercio del marmo e allo smercio del materiale in cambio di altre materie prime, sfruttando le rotte commerciali, cfr. paragrafo 1.2.

<sup>509</sup> Oltre ai documenti citati si possono annoverare il carico di dodici colonne dotate di basi e capitelli eseguiti per Domenico di Benedetto Lercari (ASG, *Notai antichi*, 1038, n. 252, 8 maggio 1499, cfr. ZURLA 2015, p. 360); l'acquisto di marmi e pietre nere, lavorate e non, messo in vendita dal Furno presso la propria bottega sita al Ponte Calvi (ASG, *Notai antichi*, 1159, n. 66, 26 febbraio 1506; cfr. CERVETTO 1903, pp. 256-257, doc. XIX).

<sup>510</sup> ASCG, *Padri del Comune*, 8, n. 71 (1 luglio 1506), trascritto in modo parziale in DECRI 1996, pp. 422-423, doc. 3. Tra i *magistri* elencati, oltre ai tre fratelli Gagini, si annoverano: Giovanni Antonio Piuma, Michael Pessolo, Michele Carlone, Simone Meli, Guido "de Arosa", Matteo "de Matarana", Girolamo Viscardi, Antonio Tamagnino, Pietro da Gandria, Giovanni Graziolo, Romerio da Campione, Pietro Carlone, Bernardo da Campione, Matteo de Brea. È facile notare che si tratta di tutti gli artefici i cui nomi sono noti dalla documentazione per essere attivi in campo scultoreo e architettonico.

la moglie Caterina Lopia. A Mendrisio lo ricorda infatti un'iscrizione datata al 1514, che ci informa sulla data del rientro, e rivela il ruolo di committente da lui rivestito per il finanziamento di una pala in pietra da porre sull'altare di Santa Caterina nella chiesa di San Giovanni Battista di Mendrisio, oggi conservata nel Museo d'Arte cittadino. Attività mecenatesca che si riconferma nel 1517, quando secondo la documentazione nomina Giovanni per aver donato alla stessa chiesa anche l'ancona lapidea per un secondo altare, dedicato ai Santi Rocco e Sebastiano, a quella data in esecuzione e quasi portata a termine da Tommaso da Como<sup>511</sup>.

*Antonio di Beltrame Gagini da Bissone*

Il meno documentato dei tre fratelli è Antonio Gagini da Bissone, per cui è possibile citare un esiguo numero di carte che, tuttavia, si rivelano significative per intuire le competenze raggiunte dall'artefice. Il primo luglio 1506, così come Giovanni da Bissone e il terzo fratello, Pace, anche Antonio viene nominato nell'elenco di *magistri*<sup>512</sup> cui i Padri del Comune impongono la rimozione dei rocchi di pietra e delle lastre di marmo che occupano i siti pubblici, e in special modo il Ponte Calvi. La menzione ci offre almeno un paio di informazioni: Antonio aveva bottega presso il molo, dove lavorava e commerciava manufatti marmorei.

Gli interessi imprenditoriali dell'artefice, legati al commercio del marmo, sono noti d'altronde in un atto rogato nel 1512, secondo il quale Antonio *habitor Janue* si trovava a Carrara per l'acquisto di alcuni marmi<sup>513</sup>, e in uno rogato il 14 aprile 1515, che lo vede coinvolto nella fornitura di un ingente numero di colonne per conto di un signore spagnolo, tramite mediazione dell'imprenditore Giuliano Grimaldi. Quest'ultimo documento riveste grande interesse perché testimonia il redditizio mercato a dimensione europea e mediterranea che i prodotti marmorei genovesi avevano sviluppato all'inizio del Cinquecento, divenendo preziosa merce di scambio e nello specifico per questo episodio, tra Genova e la Spagna. Secondo l'atto<sup>514</sup>, Giuliano Grimaldi e l'oratore spagnolo Ramiro de Guzmán, di stanza a Genova, avrebbero trovato un accordo circa il valore di un certo numero di colonne intagliate da Antonio da Bissone prima del loro invio in terra spagnola. Le colonne erano probabilmente destinate all'arredo della dimora di Antonio de Fonseca, fratello del vescovo di Burgos e aristocratico legato ai Re Cattolici tanto da divenire uomo di fiducia ed esecutore testamentario di Isabella la Cattolica. Il Fonseca era entrato in contatto con il Gagini tramite Agostino Grimaldi, Agostino Vivaldi e Nicola Grimaldi, mercanti genovesi che gestivano un giro di interessi in diverse città spagnole, sia per conto di

---

<sup>511</sup> Su quest'opera cfr. paragrafo 1.1, nota 63.

<sup>512</sup> Cfr. nota 271.

<sup>513</sup> Cfr. CERVETTO 1903, pp. 115-116.

<sup>514</sup> ASG, *Notai antichi*, 1453, n. 168. Il documento è trascritto solo parzialmente in CERVETTO 1903, pp. 266-267, doc. XXXII.

una propria compagnia finanziaria, sia per conto della corte reale spagnola, tra il 1510 e il 1520<sup>515</sup>. Il potente aristocratico spagnolo si assicurava, con la mediazione dei fidati mercanti genovesi e del Guzmán, che i lavori venissero condotti per tempo e con diligenza, tutelando i propri interessi. Per assolvere a questo importante compito, Ramiro de Guzmán aveva chiesto consiglio nella valutazione delle colonne a due *magistri* attivi all'epoca per i Re Cattolici, lo scultore fiorentino Domenico Fancelli e il nobile spagnolo suo supervisore Gonzalo de Morales, che si trovavano a Carrara per l'esecuzione del sepolcro di Ferdinando ed Isabella destinato alla Capilla Real di Granada<sup>516</sup>.

Secondo l'articolato testo del documento, la commissione affidata al Gagini avrebbe riguardato un numero complessivo di centosessantadue colonne, divise in quattro tipologie, forse differenziate per via del carattere dimensionale e decorativo, dal momento che ogni gruppo prevedeva un diverso costo, che dovevano essere eseguite secondo le indicazioni contenute in un disegno fornito dai committenti<sup>517</sup>. Un numero ingente di elementi che probabilmente erano destinate a ornare il cortile e altri ambienti del castello di Coca, entrato in possesso del Fonseca nel 1505.

Le colonne, rimosse e poste in vendita nell'Ottocento, non sono più rintracciabili, ma la testimonianza documentaria della loro esecuzione è estremamente significativa per comprendere le dinamiche e le complesse relazioni, fatte di intrecci economici e politici, che soggiacevano a questo genere di commesse dal carattere internazionale. L'episodio mostra il riuscito coordinamento di *magistri* e mercanti, la cui collaborazione garantiva indiscussi vantaggi reciproci: i primi potevano allargare i propri orizzonti di committenza e far sì che i marmi genovesi raggiungessero i porti del Mediterraneo, dove trovare apprezzamento e stimolare emulazione, i secondi si garantivano la commerciabilità di prodotti di lusso per una committenza di prestigio, costruendo un traffico redditizio, che trovò l'apice nei primi due decenni del secolo.

Poche sono le altre testimonianze sul bissonese. Nel 1510 Antonio era stato scelto, insieme a Gerolamo Viscardi, da Romerio da Campione e Antonio da Milano per valutare il prezzo di alcuni beni che il primo doveva vendere al secondo, consentendo loro di raggiungere un accordo<sup>518</sup>. Non è possibile invece avallare quanto asserisce Cervetto, per cui, insieme al

---

<sup>515</sup> Su questi aspetti cfr. ZURLA 2015, p. 263 nota 23, con riferimenti bibliografici.

<sup>516</sup> Il Fonseca era stato più volte coinvolto in committenze artistiche. e lo sarà ancora in seguito, che lo videro rapportarsi con frequenza sia con lo scultore Fancelli e con i citati mercanti genovesi. Su queste opere e su questo rapporto, cfr. ZURLA 2013, pp. 132-145.

<sup>517</sup> Giuliano Grimaldi aveva seguito personalmente il lavoro di Antonio da Bissone, non solo per assicurarsi di condurre a termine l'affare ma anche perché sarebbe stata sua responsabilità spedire la merce, come rivela un altro rogito del dicembre successivo (9 dicembre 1515; ASG, *Notai antichi*, 1453, n. 355, cfr. ZURLA 2015, p. 263 nota 25). Il carico con le prime ventotto colonne, pronte per l'invio in Spagna, avrebbe fatto rotta per Cartagena, dove sarebbe stato intercettato da un intermediario, mentre le rimanenti sarebbero state conservate da Antonio da Bissone presso il proprio magazzino aspettando ulteriori disposizioni sull'imbarco successivo.

<sup>518</sup> ASG, *Notai antichi*, 1059/I, n. 101, citato in ZURLA 2015, p. 365.

fratello Pace, nel 1520 Antonio avrebbe sottoscritto la supplica rivolta ai Padri del Comune dagli scultori per ottenere la famosa scissione della loro arte da quella dei *magistri antelami*. La rilettura del documento consente di individuare infatti un *Antonius de Solario de Bissone* e un *Antonius de Pilacorte de Carona*, entrambi non identificabili, evidentemente, con Antonio Gagini da Bissone<sup>519</sup>. Seguendo il Cervetto, invece, si può citare invece il registro di pagamenti che ricorda come un Antonio da Bissone venne retribuito nel 1526 per aver preso parte a non meglio precisati lavori per il pulpito della cattedrale di Genova<sup>520</sup>, testimonianza che si può registrare come probabile ultima attestazione del maestro.

### *Pace di Beltrame Gagini da Bissone*

Il terzo figlio di Beltrame Gagini, Pace, si distingue dai fratelli per accogliere nella propria cifra stilistica una componente marcatamente lombarda, che deve alla sua esperienza presso il cantiere della Certosa di Pavia, avvenuta a partire dal 1493 insieme al parente e socio Antonio della Porta, detto il Tamagnino<sup>521</sup>. Occorrerà pertanto prendere in considerazione le vicende inerenti la monumentale fabbrica pavese per rintracciare i primi passi dell'esperienza scultorea del Gagini.

Intorno all'ultimo decennio del secolo molti artefici mossero i loro passi tra Pavia e Genova e si inserirono con successo nel contesto artistico locale, contribuendo alla diffusione di quelle espressioni moderne che si erano andate formulando nel cantiere certosino e dimostrandosi aperti alle suggestioni e ai contatti culturali che una città come Genova poteva offrire. Tra queste personalità troviamo pittori, quali Vincenzo Foppa<sup>522</sup>, Lorenzo Fasolo<sup>523</sup> e Francesco da Pavia<sup>524</sup>, e scultori, siano essi noti alla critica, come Gerolamo Viscardi<sup>525</sup>, Antonio

<sup>519</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 350 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 265-266, doc. XXX.

<sup>520</sup> I pagamenti per il pulpito della Metropolitana, in cui si cita Antonio da Bissone, sono riferiti agli anni 1526-27 e sono citati da CERVETTO 1903, p. 116 nota 1.

<sup>521</sup> La parentela si deduce dalla firma lasciata sul monumento sepolcrale di Raoul de Lannoy, governatore francese di Genova, e della moglie, eseguito per la chiesa di Folleville, che recita: «ANTONIUS DE PORTA TAMAGNINUS MEDIOLANENSIS FACIEBAT ET PAXIUS NEPOS SUUS».

<sup>522</sup> Cfr. *supra* in *Domenico Gagini*.

<sup>523</sup> Lorenzo Fasolo è documentato per la prima volta a Genova nel 1495, mentre è attestato a Pavia un paio di anni prima, cfr. MAIOCCHI 1937-1949, I, 1937, p. 376, doc. 1571; II, 1949, pp. 1-2, 8, 18, 64, docc. 1591, 1592, 1613, 1615, 1657, 1881, 1882. Sull'artefice: VARALDO 1978, pp. 80-82; FONTANAROSSA 1998, pp. 44-58; DE BENI 2000, pp. 30-44; MANAVELLA 2018, pp. 3-24.

<sup>524</sup> Il nome nasconde due personalità, presenti entrambe nella *Matricola* dei pittori del 1481 (VARNI, 1870, pp. 32 ss.; ALIZERI, 1873, II, p. 84): Francesco de Ferrari (LAMERA 1987, pp. 706-709), e Francesco Grasso, originario di Verzate, nell'Oltrepò pavese (SORCE 2002, pp. 710-712).

<sup>525</sup> Per la principale bibliografia sullo scultore cfr. VARNI 1870, p. 37; ALIZERI 1870-1880, II, 1873, p. 366, IV, 1876, pp. 210-218, 283-291, 294-302, V, 1877, pp. 42-43; CERVETTO 1903, pp. 15, 102-105; *Viscardi*, *Girolamo* 1940; KRUFT 1971a; KRUFT 1971b, p. 21; KRUFT 1972b, pp. 701-704; TAGLIAFERRO 1987, pp. 243-244, 247; ROUILLARD 1996; DI FABIO 2011b, pp. 112, 114-118; MOZZATI, ZURLA 2014, pp. 42-46.

della Porta e Pace Gagini, quanto ancora indefiniti per via delle scarse testimonianze documentarie<sup>526</sup>. Garante dei rapporti tra le due città (come mette in luce già Luigi Augusto Cervetto, sembra essere stato Antonio Lercari, il quale rivestì la carica di priore dei certosini a Genova, presso la Certosa di San Bartolomeo di Rivarolo, tra il 1481 e il 1490, e successivamente a Pavia, per poi essere riassegnato a Genova intorno al 1499<sup>527</sup>.

Il cantiere della Certosa fu pertanto un'incredibile fucina di artefici, guidati da coloro che saranno tra i principali protagonisti della stagione artistica lombarda a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, capaci di imprimere un linguaggio caratteristico alla scultura regionale per decenni: intorno al progetto della facciata, avviata nel 1473 ed interrotta nel 1478, troviamo dapprima i fratelli Antonio e Cristoforo Mantegazza e Giovanni Antonio Amadeo, e nell'ultimo decennio del secolo, accanto alla conferma dell'Amadeo (1491), la costituzione della società con Antonio Della Porta e col più giovane dei due Mantegazza (1492)<sup>528</sup>. L'incarico necessitava di un'articolata bottega, che si avvalese di un nutrito numero di collaboratori alla pari e di apprendisti, alcuni dei quali ancora rintracciabili nella documentazione<sup>529</sup>. Tra queste maestranze figura anche Pace Gagini, sin da questo momento definito *sculptor*, che firma un accordo con il Della Porta il 6 novembre 1493<sup>530</sup>, ponendosi alle dipendenze dei tre responsabili per i quattro

---

<sup>526</sup> È il caso ad esempio di Antonio di Battista Carlone, che entra alle dipendenze del Della Porta il 13 giugno 1492 (MAIOCCHI 1937-1949, II, 1949, p. 3, doc. 1598; MORSCHECK 1978, p. 296, doc. 212; ZURLA 2015, p. 78 nota 325) o di Francesco Brocchi da Campione, documentato a Pavia nel 1513, quando fornisce un carico di pietre nere secondo indicazioni del Della Porta, per il decoro della facciata e dei due sacrari del coro, cfr. MORSCHECK 1978, pp. 338-339, doc. 505; ZURLA 2015, p. 78 note 326-329.

<sup>527</sup> Sul personaggio, attivo anche nella commissione di opere d'arte, assegnato alla diocesi savonese tra il 1507 e il 1509 prima della morte a Genova nel 1512, cfr. CERVETTO 1903, pp. 74-83; GALBIATI 1927, pp. 391-393; ZURLA 2015, pp. 78-79 nota 330.

<sup>528</sup> Sulle vicende inerenti la facciata del complesso pavese e il ruolo giocato dalle varie personalità citate cfr. MORSCHECK 1978, ALBERTINI OTTOLENGHI 2008; FIORIO 2010, pp. 107-127. Sul contratto di stipula della società, che ripartisce equamente i doveri e le responsabilità, tra cui l'assunzione dei collaboratori, cfr. MORSCHECK 1978, pp. 294-296, doc. 209 (12 maggio 1492). Il 29 gennaio 1499 l'Amadeo rinunciò al proprio incarico (MORSCHECK 1978, pp. 307-309, docc. 321, 333), provocando una sospensione dei lavori al cantiere della facciata certosina che si protrasse fino al 1501, anno in cui Benedetto Briosco (attivo dal 1477 al 1517) prese in carico prima l'ultimazione del portale e poi, insieme al Tamagnino, quella dell'intera facciata (1508), cfr. MORSCHECK 1978, pp. 65-90, 313-315, 323-327, docc. 369, 460.

<sup>529</sup> Per i contratti stipulati dal Della Porta con i collaboratori cfr. MORSCHECK 1978, pp. 60-61, 294, 296, 297, 304, 305, docc. 199 (Battista di Dionigi de Paris, 6 dicembre 1491), 212 (Antonio di Battista Carlone, 13 giugno 1492), 225 (Battista de Castello da Bissone, 24 gennaio 1493), 230 (Elia de Porratis da Bissone, 15 maggio 1493), 231 (Antonio di Jacopo de Garo, 1 luglio 1493), 286 (Bernardo de Porri da Bissone, 23 marzo 1496), 297 (Beltramino di Guglielmo Magliavacca, 13 febbraio 1497); FADDA 1997a, p. 76 nota 39; ZANI 2008, p. 177 nota 25 (Bernardino "de Maerius" figlio di Giovanni di Beltrame da Bissone, 1492). Il primo di questi, datato al 1491, testimonia la presenza del Della Porta a Pavia già dall'anno precedente l'assegnazione ufficiale dell'incarico.

<sup>530</sup> Cfr. CERVETTO 1903, pp. 257-258, doc. XX; MAIOCCHI 1937-1949, II, 1949, p. 22, doc. 1683; MORSCHECK 1978, pp. 298-299, doc. 235; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 219, doc. 336; si veda inoltre Magenta 1877, p. 171. Il mese precedente era stato testimone a un atto, coinvolgente Antonio della Porta e Giovanni di Romeo Canevali, rogato a Pavia (17 ottobre 1493) per l'affitto di una cava nei pressi di Voltaggio, concessa loro in locazione per dieci anni, cfr. MAIOCCHI 1937-1949, II, 1949, p. 21, doc. 1677; MORSCHECK 1978, p. 298, doc. 233.

anni successivi, a partire dal Natale di quell'anno<sup>531</sup>. Da questo momento in poi la collaborazione tra lui e il Della Porta sarà puntuale e continuativa, destinata a durare per quasi tutto il ventennio successivo.

La critica ha tentato di ascrivere a questa prima fase del solido alcuni rilievi del cantiere pavese, pur senza giungere a conclusioni condivise: a Pace sono state assegnate la *Natività*, la *Presentazione al Tempio* e l'*Adorazione dei magi*<sup>532</sup>, le cimase delle quattro grandi finestre presenti in facciata, e la responsabilità condivisa dell'esecuzione del Tabernacolo pavese<sup>533</sup> con lo zio. A questi sono state attribuite invece i rilievi a sinistra della facciata con le scene dal *Nuovo Testamento*<sup>534</sup> e, recentemente, gli *Angeli* delle quattro bifore della facciata, affini agli esemplari eseguiti per Santa Maria dei miracoli a Brescia e vicini stilisticamente alle opere documentate del maestro<sup>535</sup>.

Il primo documento che attesta Pace Gagini a Genova data all'estate del 1498<sup>536</sup>: lo scultore prende in locazione per un anno una bottega sita nei pressi di Porta dei Vacca, di proprietà di Oberto Magnasco. La presenza in città sin dal 1484 del fratello Giovanni, che in questo atto fa da fideiussore, è sicuramente uno dei motivi per cui Pace vi sposta la sua attività per essere più facilmente inserito nel mercato locale grazie alle conoscenze coltivate dal congiunto. Va tuttavia considerato che l'esperienza di Pace in Certosa possa non costituire la sua prima attività, e che una sua prima formazione possa essersi svolta proprio nel capoluogo genovese. Di questo avviso sono Giuliana Algeri<sup>537</sup> e Piero Boccardo<sup>538</sup>, che stimano Pace un maestro già formato e pienamente attivo quando collabora col Tamagnino alla Certosa di Pavia. Allo scultore bissonese i due studiosi propongono di assegnare il portale Doria con scena di *Trionfo* (FIGG. 187-197b) sito in vico David Chiossone<sup>539</sup>, ipotizzandone una datazione anteriore

---

<sup>531</sup> Il 20 novembre 1493 sottoscrive un analogo impegno anche Girolamo Viscardi, che entrerà in servizio a partire dall'aprile successivo, cfr. MAIOCCI 1937-1949, II, p. 24, doc. 1691; MORSCHECK 1978, p. 299, doc. 237.

<sup>532</sup> Cfr. CERVETTO 1903, ARSLAN 1956.

<sup>533</sup> Cfr. ARSLAN 1956; KRUFFT 1970;

<sup>534</sup> Cfr. MORSCHECK 1978, pp. 235-236, 259-260 nota 30; FADDA 1997a, pp. 71-72; EAD. 1997b, p. 43 nota 31

<sup>535</sup> Cfr. ZANI 2008, pp. 166-168. Lo studioso associa a questo gruppo di opere anche i due rilievi con la *Fuga in Egitto* e l'*Adorazione dei magi* conservati nella Galleria Nazionale di Parma e provenienti dalla Certosa di Parma. In assenza di documentazione, lo stile dell'autore di questi rilievi, molto vicino a quello dell'Amadeo, potrebbe portare a identificarne il nome col Tamagnino, presupponendo una fase di esecuzione precoce, assegnabile agli esordi della sua carriera nel cantiere pavese, cfr. ZURLA 2015, p. 80 nota 334.

<sup>536</sup> ASG, *Notai antichi*, 1037, n. 400, edito in ZURLA 2015, p. 367, doc. 1 (23 luglio 1498).

<sup>537</sup> Cfr. ALGERI 1977, p. 78 nota 34.

<sup>538</sup> Cfr. BOCCARDO 1982, pp. 48-49.

<sup>539</sup> Il primo ad attribuire il portale a Pace con una datazione agli inizi del Cinquecento è Federigo Alizeri (1870-1880, V, 1877, pp. 17-18), che con la sua autorità segna un imprescindibile puntello per la critica successiva. Rispetto alla proposta del Krufft gli studiosi successivi tendono ad anticiparne la datazione del portale agli anni precedenti al 1493, quando lo scultore è documentato a Pavia: CERVETTO 1903, pp. 88-90 (Pace Gagini); VENTURI 1901-1940, VII.2, 1924, p. 246 (Pace Gagini); ALGERI 1977, p. 78 nota 34 (Pace Gagini); BOCCARDO 1982, p. 48 (bottega di Pace Gagini); BOCCARDO 1983, pp. 50-51 (bottega di Pace

al 1493, sia per l'incarico conseguito dallo scultore presso la Certosa, sia per questioni iconografiche legate alla diffusione del tema classico del 'trionfo all'antica', reso celebre dalle elaborazioni mantegnesche<sup>540</sup>. Esiste infatti un portale gemello a quello citato (FIG. 194), in vico della Posta Vecchia, al civico 15, che presenta lo stesso tema, e che Boccardo ha messo in convincente relazione alla visita di Ercole I d'Este alla famiglia Spinola nel 1492<sup>541</sup>. Qualitativamente inferiore, il *Trionfo della famiglia Spinola* deve probabilmente la sua esecuzione, avvenuta poco dopo questa data, a un intervento di bottega, dovuto proprio alla partenza di Pace per Pavia nello stesso torno di anni<sup>542</sup>. Sulla diversa qualità dei due portali concorda anche Michela Zurla, che tuttavia opta per un'attribuzione differente rispetto a Pace Gagini<sup>543</sup>, ravvisando nel portale Doria lo stile di Michele D'Aria, cui propone di assegnarlo, avvicinandolo inoltre al portale di Vico Indoratori 2 con *San Giorgio draconoctono*<sup>544</sup> (FIG. 171). Per avallare la sua teoria la studiosa porta poi a confronto le diversità stilistiche che differenzierebbero l'esemplare di vico Chiossone dai marmi eseguiti da Pace per la cappella Lomellini in San Teodoro (FIGG. 198-199) o per il sepolcro Lannoy di Folleville (FIGG. 217-221)<sup>545</sup>.

L'attribuzione a Pace e la datazione del portale genovese, per quanto precoci, non sembrano però essere d'ostacolo alla valutazione della carriera dell'artista, considerando che nella sua esistenza Genova e Pavia costituirono teatri d'azione privilegiati con permanenze più o meno lunghe dell'artefice nell'uno e nell'altro centro. Per tutta la vita Pace si dimostra assai

---

Gagini); DE ROBERTIS 1999, pp. 63-64 nota 28 (Pace Gagini); SCHALLER 2005 (Pace Gagini); ZURLA 2015, pp. 69-74 (Michele D'Aria). Non è concorde Hanno Walter Kruft, che lo lega alla fase tarda di Giovanni Gagini (KRUFT s.d. [1971], pp. 13-14 e tavv. 31-33). Si vedano inoltre TAGLIAFERRO 1987, p. 224; A. GALLI, scheda n. II.23, in *In the light of Apollo* 2003, II, pp. 210-211. Come evidenzia Michela Zurla (2015, p. 70 nota 291) una copia del rilievo di vico Chiossone era presente alla fine dell'Ottocento nella collezione che Federigo Mylius vantava nella sua villa di Carignano. La copia del *Trionfo* è descritta in un articolo del 1879, in cui se ne precisa il materiale, una "pierre grise", che fa pensare proprio a un calco, citata poi anche nel catalogo di vendita del 1879: *Collection Mylius de Gênes* 1879, p. 35, n. 155.

<sup>540</sup> Di differente opinione è Hanno Walter Kruft, che lo data agli anni 1470-1480 (1971, p. 14).

<sup>541</sup> Cfr. BOCCARDO 1982, pp. 41-48.

<sup>542</sup> Giuliana Algeri (1977, p. 78 nota 34) lo attribuisce alla stessa mano dell'esemplare Doria, per lei Pace Gagini, mentre ad assegnarlo a Giovanni da Bissone è il Kruft (s.d. [1971], pp. 10-13; 1978). Sul portale Spinola si vedano anche: ALIZERI 1870-1880, V, 1877, pp. 17-18; BOCCARDO 1981-1982 (1982), p. 49; GALLI 1999, p. 38.

<sup>543</sup> Secondo Piero Boccardo, il portale Doria mostrerebbe affinità con le opere note di Pace - i riferimenti sono soprattutto ai marmi eseguiti per il francese Georges d'Amboise, sebbene perduti, quelli sivigliani scolpiti per Fadrique Enríquez de Ribera, con un largo intervento della bottega, e non meglio precisate realizzazioni presso la Certosa pavese -, il cui stile andrebbe a suo avviso associato anche ai due portali in pietra nera provenienti dalle cappelle di Lazzaro Doria e Giorgio Spinola nella Certosa di San Bartolomeo di Rivarolo, confluiti nelle raccolte del Victoria & Albert Museum, alla lunetta con l'*Adorazione del Bambino* del Museo di Sant'Agostino e a una sovrapporta in pietra nera presente nell'oratorio di San Giovanni Battista a Dosso, nei pressi di Levanto (BOCCARDO 1993, pp. 41-42).

<sup>544</sup> Su questo portale, che non si ritiene della stessa mano che ha eseguito il portale Doria con il *Trionfo*, e cioè Pace Gagini, ma di Michele d'Aria, cfr. paragrafo 1.4.3.

<sup>545</sup> Cfr. ZURLA 2015, pp. 81-82. In particolare la studiosa evidenzia il rapporto di sudditanza rispetto al prototipo del Victoria & Albert Museum con l'*Adorazione del Bambino* presentata sia dall'esemplare levantino (DONATI 1990, p. 105; FAGGIONI 2011, p. 213) sia da quello del museo genovese.



propenso agli spostamenti per seguire le occasioni lavorative, come denotano i brevi soggiorni a Carrara<sup>546</sup> o quelli all'estero per assolvere agli incarichi internazionali, come dovette accadere per la messa in opera del monumento sivigliano di Fadrique Enríquez de Ribera. Pace risulta inoltre locatario tanto di botteghe a Genova quanto di proprietà immobiliari nel Pavese<sup>547</sup>, ambito nel quale i rapporti continuarono ad essere intensi, sia, probabilmente, per via del matrimonio da lui contratto con una giovane del luogo, Elisabetta Sanmicheli<sup>548</sup>, sia per i continui incarichi che stipulò con i monaci della Certosa<sup>549</sup>.

Il prestigioso incarico ricevuto per l'esecuzione della Certosa, sebbene lo veda coinvolto in qualità di collaboratore, fa comunque sospettare che lo scultore avesse maturato ormai le proprie abilità scultoree e non fosse più un semplice apprendista. L'individuazione di Genova come contesto formativo di Pace, dal momento che qui lo scultore possiede una famiglia, peraltro attiva nel settore, non sembra troppo azzardata, e spiegherebbe inoltre la tendenza dell'artista a non cedere al "cartaceo" linguaggio formale della Certosa pavese, che caratterizza le opere dell'Amadeo e dello zio, con cui pur operò tutta la vita, prediligendo una certa sodezza di forme, verità fisionomiche e una coerenza proporzionale che meglio si adeguano ai gusti della Genova della seconda metà del secolo<sup>550</sup>.

---

<sup>546</sup> Due rogiti informano sulla permanenza a Carrara di Pace nel corso del 1507 a inizio e fine anno: secondo il primo, rogato il 6 gennaio Pace si trova a Carrara per l'acquisto di materiale destinato a una non meglio precisata opera per il re di Francia (ASM, *Notarile Massa*, 1497, cc. 5r.-5v.; citato in CAMPORI 1873, p. 352); mentre il 18 dicembre dello stesso anno è registrato come testimone in un atto notarile stipulato a Carrara (ASM, *Notarile Carrara*, busta 5, filza 1, c. 197r.; citato in ZURLA 2015, p. 362).

<sup>547</sup> Data al 26 febbraio 1505 il contratto stipulato insieme al Tamagnino per l'affitto di una proprietà con terreno a Villanova, vicino Pavia (cfr. MAIOCCHI 1937-1949, II, 1949, p. 205, doc. 2405; MORSCHECK 1978, p. 312, doc. 424), dove risultano residenti nell'agosto 1510 (7 agosto, cfr. MORSCHECK 1978, p. 330, doc. 483).

<sup>548</sup> I documenti menzionano la fanciulla e il fratello, Marco Sanmicheli, che la dà in moglie a Pace, nel 1499, quando viene data a quest'ultimo una prima parte della dote di Elisabetta (4 luglio, Torre del Mangano, edito in MAIOCCHI 1937-1949, II, 1949, p. 115, doc. 2020; MORSCHECK 1978, p. 310, doc. 340); nel 1514 (5 gennaio, edito in Morscheck 1978, p. 340, doc. 519), quando il Gagini, al momento fuori da Pavia, nomina come procuratore il cugino, Giovanni Battista Della Porta figlio di Antonio, per riscuotere il resto della dote della moglie; e nel 1514 (11 marzo, edito in MORSCHECK 1978, pp. 340-341, doc. 522) quanto Marco promette infine di dare a Pace la somma dovuta.

<sup>549</sup> Oltre l'incarico iniziale del 1493 e alle vicende inerenti la conduzione della facciata, il Gagini è a più riprese impegnato nel cantiere pavese, quasi sempre accanto allo zio: il 18 luglio 1504 si impegna a consegnare alla Certosa una coppia di colonne simile a quella già installata nel portale della chiesa (cfr. CERVETTO 1903, pp. 261-262, doc. XXIV; MAIOCCHI 1937-1949, II, 1949, pp. 192-193, doc. 2350; MORSCHECK 1978, pp. 319-320, doc. 414); nel 1513, insieme al Della Porta sceglie gli arbitri per la stima di un imponente lavoro da loro eseguito per la Certosa, il sacrario per la parete destra del coro, valutato due giorni dopo dall'Amadeo e Giovanni Antonio de Dunis (3 e 5 febbraio, cfr. CERVETTO 1903, p. 264, doc. XXVII; MORSCHECK 1978, pp. 335-338, docc. 499, 500; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 479-480, doc. 1329; 480-482, doc. 1330); dal 1513 (20 dicembre, cfr. MORSCHECK 1978, p. 340, doc. 517) al 1514 è documentato a Pavia, dove svolge incarichi di procura per conto dello zio (4 gennaio 1514, cfr. MORSCHECK 1978, p. 340, doc. 518) per poi fornire insieme a quest'ultimo ulteriori marmi per la Certosa, da impiegarsi in facciata e nel tabernacolo sinistro; (11 agosto 1514, cfr. MORSCHECK 1978, pp. 341-342, doc. 529; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 499-501, doc. 1386).

<sup>550</sup> Il nome dello scultore è stato avanzato dalla critica anche per un altro cantiere genovese degli anni Novanta del secolo, quello legato alla decorazione dei lunettoni con storie del Santo per la cappella del Battista,

Il portale Doria con il *Trionfo* d'altronde risulta di difficile assegnazione: apice della produzione di portali del XV secolo, sia per l'inconsueta e profana scelta iconografica, sia per la conduzione classicamente coerente dei rilievi, rivela la mano di uno scultore che ha confidenza con il linguaggio antico e che lavora il rilievo in maniera molto aggressiva, elevandolo dal fondo creando potenti effetti di profondità, sull'esempio della migliore tradizione genovese, da cui sembra assimilare anche il raffinato gusto per il dettaglio. Molte sono inoltre le citazioni dall'antico desunte da opere romane presenti in città. Tra queste si possono citare quelle che l'autore del sovrapporta trasse dal sarcofago romano del monumento Spinola, reimpiegato intorno al 1442 (FIG. 189), e da quello con il *Trionfo* di Dioniso murato lungo la parete settentrionale di San Lorenzo (FIG. 188), da cui sembrano derivare le immagini dei centauri (FIGG. 190a, b, c), o dall'esemplare del II secolo con la *Morte di Fedra* (FIG. 191), conservato presso il Museo Diocesano di Genova, ma un tempo parte della sepoltura di Incisa Vivaldi, da cui sembra derivare l'atteggiamento delle prime due figure dialoganti di centurioni sulla sinistra del rilievo Doria, l'una di tre quarti che sembra fare da vettore scenico alla seconda, frontale e impettita. Un simile e spregiudicato atteggiamento verso l'antico, dove i riferimenti sono quasi archeologici, sembra pertinente a un momento non antecedente agli anni Novanta del secolo. È questo infatti il momento in cui sembrano venire coniate nuove soluzioni formali per l'elemento architettonico-decorativo del 'portale', i cui artefici guardano con sempre più interesse verso il mondo classico, raggiungendo gli esiti qualitativi insuperati di esemplari come il portale di accesso della dimora di Lorenzo Cattaneo (FIG. 226), elaborato dal Tamagnino nel 1505<sup>551</sup>, in cui cifra decorativa e rapporto con l'antico convivono armoniosamente.

L'attribuzione a Pace del portale Doria appare più convincente in questa prospettiva, dal momento che, oltre alle tangenze formali presenti tra i puttini del sovrapporta e quelli delle targhe dei sepolcri Lomellini<sup>552</sup> (FIGG. 198, 199), di cui riprendono le stesse tipologie facciali oltre alle attitudini, lo stile dello scultore risponde meglio a questo progressivo accostamento al

---

in Cattedrale, per la quale, come si è visto nei capitoli precedenti, permangono ancora grandi incertezze attributive. Federigo Alizeri riferiva a Pace Gagini i rilievi sulla parete destra (1870-1880, IV, 1876, p. 267) e a Michele D'Aria quelli sulla sinistra (KRUFT 1971b, pp. 20-21; KRUFT 1972b, p. 702, in particolare nota 24), mentre Cervetto (1903, pp. 75-78) riconosceva la mano di Pace per entrambi i lati. Sulle questioni attributive in merito ai lunettoni e alle vicende costruttive della cappella del Battista si veda in questo paragrafo la voce *Domenico Gagini*.

<sup>551</sup> Il 30 aprile 1505 il Cattaneo incarica Antonio Della Porta di eseguire due portali, uno destinato all'ingresso principale della propria residenza e uno per il salone del primo piano (ASG, *Nota antichi*, 1126/II, n. 127, edito in ALIZERI 1870-1880, V, 1877, pp. 44-45 nota 1). Il 16 maggio 1508, un altro accordo tra i due contraenti (trascritto nell'atto del 1505) sembra rivelare che, a quella data, i lavori non erano ancora terminati. La caratteristica principale del portale del Tamagnino sta nell'inserimento di un ulteriore elemento decorativo tra gli stipiti e l'architrave, che va ad arricchire e completare la struttura architettonica, pervasa da un repertorio decorativo elaboratissimo, dove convivono intrecci vegetali ed elementi all'antica, come i trofei militari o le due emblematiche scene con figure cavalcanti un leone e un unicorno, eseguito con la massima qualità e capacità scultorea.

<sup>552</sup> Cfr. *Infra*.

mondo antico rispetto a un Michele D'Aria, specie nella resa delle partiture decorative. E proprio la lettura di queste partiture permette di ritenere valida la datazione proposta intorno al 1493, in quanto il profilo all'antica del *Cesare* (FIG. 196) scolpito negli stipiti, sembra unire alla ripresa di un gusto antiquariale presenta vezzi ornamentali, nella resa insistita dei riccioli dei capelli, ancora memori del retaggio decorativo tardo gotico di tradizione lombardo-genovese<sup>553</sup>.

Tra le prime opere compiute da Pace per il capoluogo ligure si collocano invece con certezza i marmi eseguiti in società con Antonio Della Porta<sup>554</sup> per Francesco di Antonio Lomellini, al quale i due scultori promettono, il 23 marzo del 1501, di lavorare alla decorazione di una cappella nella distrutta chiesa di San Teodoro<sup>555</sup>. Eseguiti per una delle personalità più significative della Genova di inizio secolo<sup>556</sup>, capace di racchiudere in un unico sacello capolavori quali la pala di Filippino Lippi e una profusione notevolissima di marmi rinascimentali, le sculture della cappella Lomellini, nonostante la loro frammentarietà, costituiscono il principale manifesto della produzione firmata Della Porta-Gagini<sup>557</sup>, fissando un fondamentale parametro di confronto per le successive opere condotte in collaborazione tra i due artefici.

Il documento di allogazione del monumento pare affidare ai due scultori, attraverso l'espressione 'facere construere et fabricare', l'intera responsabilità del sacello, comprendente anche l'organizzazione architettonica dell'insieme stesso, come sembrerebbe giustificare

---

<sup>553</sup> Un ulteriore portale avvicinato dalla critica a questo gruppo è quello di vico san Bernardo 16, databile dalla critica agli anni 90 del Quattrocento, cfr. ALIZERI 1870-1880, V, 1877, pp. 21-23; KRUF T s.d. [1971], pp. 15-16 e tavv. 43-44; GALLI 1999, pp. 37-38. Per approfondimenti su questo genere di raffigurazioni anticheggianti si veda anche BEDOCCHI MELUCCI 1988.

<sup>554</sup> Prima di assolvere a questa commissione con il nipote, Antonio aveva eseguito alcune sculture a Brescia, dove prese parte alla decorazione della Loggia cittadina eseguendo sei busti di *Cesari* e alcune protomi leonine, tra il 1499 e il 1500, anno dell'ultima citazione dello scultore tra le carte bresciane cfr. FADDA 1997b; ZANI 2008, pp. 168-170: 177 nota 31, con bibliografia precedente. L'artefice era già stato attivo a Brescia per alcune sculture eseguite per la chiesa di Santa Maria dei Miracoli, di cui riceve pagamenti tra il 1489 e il 1490 (GUERRINI 1930, p. 209; ZANI 2008, pp. 159-160). Il Tamagnino è senz'altro a Genova nel 1500, quando realizza il *Busto di Acellino Salvago*, oggi al Bode Museum di Berlino e gravemente danneggiato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale e pertanto esaminabile solo da foto storiche. Su quest'opera cfr. nota 585.

<sup>555</sup> ASG, *Notai antichi*, 1308, n. 372; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 310-312 nota 1; CERVETTO 1903, p. 258, doc. XXI. La chiesa di San Teodoro, andata distrutta con i riallestimenti urbanistici di fine Ottocento della zona di Promontorio, che prevedevano in quest'area la costruzione di Magazzini Generali destinati all'attività portuaria, è stata ricostruita in forme novecentesche e neogotiche poco lontano dal sito originario, accogliendo parte dell'arredo dell'antica struttura. Tra questi pezzi anche i rilievi citati, murati in vari punti del nuovo edificio, all'ingresso e all'inizio della navata destra.

<sup>556</sup> Francesco Lomellini è priore della Devozione di San Giovanni Battista e, insieme ad Acellino Salvago, anch'egli priore nonché direttore dei lavori della Cappella del santo Precursore in Cattedrale e di quelli per l'ammodernamento di Palazzo San Giorgio, si configura come una delle personalità più in vista della Genova di primo Cinquecento, capace di distinguersi per l'apporto culturale dato alla vita cittadina attraverso, soprattutto, le accorte scelte in campo artistico, volte a sviluppare i linguaggi più alla moda e aggiornati.

<sup>557</sup> Per la principale bibliografia sulle sculture eseguite per il Lomellini, si vedano: RATTI 1780, I, p. 364; *Manuale del forestiere* 1846, p. 167; ALIZERI 1846-1847, II.2, 1847, p. 1253; ALIZERI 1875, p. 563; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 310-313; CERVETTO 1903, pp. 79-83; GUIDI 1932, pp. 288-289; BOSIO 1965, pp. 141-143; KRUF T 1970a, pp. 402-403; BOCCARDO 1989, p. 18; BRENTANO 1989, pp. 144-145, 146; FADDA 2000, pp. 69-71; CALDERARI, DAMIANI CABRINI 2013, pp. 300-303; EXTERMANN 2013, pp. 41-78; ZURLA 2015, pp. 82-93.

l'elevato compenso, di 1300 lire, e la concessione temporale concessa, di quasi un anno, per portare a termine l'impresa. Tra i molti marmi che dovevano ornare la cappella, dedicata al santo omonimo del committente, come si evince dal suo testamento<sup>558</sup>, sopravvivono le due edicole marmoree<sup>559</sup> (FIGG. 198, 199) rimontate nelle pareti della prima cappella della navata destra nella nuova chiesa di San Teodoro, la lastra sepolcrale murata nel vestibolo d'ingresso<sup>560</sup> (FIG. 205) - cui fa da *pendant* una seconda (FIG. 206), sebbene sia indubbia la sua appartenenza al sepolcro di Francesco -, e quattro tondi effigianti i *Padri della Chiesa* (FIGG. 200, 201)<sup>561</sup>.

Dalla descrizione riportata da Santo Varni<sup>562</sup>, che nel 1870 vede la cappella prima della demolizione della chiesa, possiamo ricostruire con abbastanza facilità e fedeltà l'arredo marmoreo della cappella, che doveva comprendere anche dei «rabeschi che ornano gli stipiti della finestra», alcuni dei quali si trovano murati disordinatamente nella chiesa, mentre altri, si tramanda dalle fonti, furono reimpiegati per la pavimentazione di alcuni gradini<sup>563</sup>.

---

<sup>558</sup> La dedicazione è nota grazie a uno dei due testamenti del committente, quello del 1495, in cui si evince inoltre l'intenzione di fare della cappella in costruzione una cappella funeraria, che contenesse il *corpus vero suum*. Nel secondo testamento noto del Lomellini, datato al 1502, si ribadisce l'intenzione del nobile di essere sepolto in un monumento all'interno della cappella e si rende noto che entrambi erano ancora in costruzione. Per i due testamenti cfr. ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 226 (29 dicembre 1495); ASG, *Notai antichi*, 918/II, n. 431 (17 febbraio 1502). Non è noto invece il momento in cui il nobile entrò in possesso del patronato della cappella, sebbene in un atto riguardante la concessione del giuspatronato di una cappella attigua, datato al 1491, il sacello risulti già di sua proprietà. Come *terminus post quem* si può invece citare il testamento della moglie del Lomellini, Chiara di Agostino Doria, la quale, non potendo ancora beneficiare dei diritti sulla cappella di san Teodoro, predispone nel 1489 ordini per la propria sepoltura presso il convento di santa maria del monte. Per la ricostruzione di queste vicende e i dati sui relativi documenti cfr. ZURLA 2015, p. 86.

<sup>559</sup> Le due edicole vennero inizialmente installate in controfacciata, ai lati del portale d'accesso, e poi trasferite nella prima cappella della navata destra, trasformata in battistero. Cfr. CERVETTO 1903, p. 80; BOSIO 1965, pp. 141-145 e figura a p. 147.

<sup>560</sup> Luigi Augusto Cervetto (1903, pp. 83 e 84-85 figg. III, IV) pubblicò questo rilievo e il gemello, dalla stessa composizione, riconducendoli alla cappella di Francesco Lomellini. Nelle foto edite all'epoca le due lastre erano ancora corredate dal fregio con intrecci vegetali e putti che circondava il riquadro centrale. La seconda lastra con l'arma nobiliare e le figure angeliche, più antica, era probabilmente pertinente a un'altra cappella Lomellini, cfr. EXTERMANN 2013, pp. 50-52. Si veda anche BOSIO 1965, p. 143.

<sup>561</sup> Santo Varni vide i tondi nella sede originaria, sebbene non sia specificato l'anno della descrizione dell'erudito (inserita in: Cervetto 1903, p. 260), mentre è Cervetto il primo a vederli murati nella sagrestia: CERVETTO 1903, pp. 80-83. I tondi sono menzionati da Bosio (1965, p. 161) e, dopo la rimozione dalla sagrestia, pubblicati da Extermann (2013).

<sup>562</sup> Per la descrizione di Santo Varni cfr. CERVETTO 1903, pp. 259-261, doc. XXII. L'arredo scultoreo salvato e murato disordinatamente nella nuova chiesa annovera oggi alcuni frammenti di cornice, che tuttavia non sappiamo se appartenenti a questa cappella o a un altro sacello Lomellini. D'altronde vi era più di una cappella di pertinenza della nobile famiglia, per cui molti altri marmi dovevano ornare la chiesa, come testimonia la stessa relazione ottocentesca, in cui sono elencate tutte le opere presenti a San Teodoro, con l'intento di preservarla dalla distruzione. Tra queste, databili intorno al XV secolo, si annoverano monumenti sepolcrali in marmo, di diverse forme, con elementi di ornato e figure; peducci e medaglioni in marmo; lapidi con iscrizioni mortuarie figurate e non, poste nelle pareti del chiostro. Per il testo completo della Relazione ASG, *Prefettura amministrativa*, 1640, s.n. (16 giugno 1470; *Relazione riguardante la chiesa di S. Teodoro in Genova*). Un altro sacello Lomellini era invece ad esempio quello di Filippo, collocato in fondo alla navata destra, affrescato da Giovanni Mazzone. Per la ricostruzione delle vicende dei due sacelli di Francesco e Filippo, a volte sovrapposti erroneamente dalla critica in un unico spazio, cfr. ZURLA 2015, pp. 85-87.

<sup>563</sup> Cfr. CERVETTO 1903, p. 260 nota 1.

Nonostante si conosca pressappoco l'assetto primigenio dell'ambiente, non è noto con esattezza la funzione dei marmi lomellini, dal momento in cui si è perso il loro disegno originario. La presenza della pala di Filippino Lippi con *Il martirio di San Sebastiano*<sup>564</sup>, che si sa dovesse occupare lo spazio principale sopra l'altar maggiore, rende ancora più enigmatiche le due edicole, che formalmente sono concepite come due tabernacoli, con le paraste a delimitare la scena centrale e il movimento ascensionale del coronamento ma che non potevano collocarsi in prossimità dell'altare per via del dipinto. L'edicola murata sulla parete destra della cappella presenta al centro una lastra in cui un tempo era incisa un'iscrizione e palesa un'iconografia funeraria, data la presenza di i due putti dolenti e delle figurazioni delle *Tre Marie al sepolcro* e della *Resurrezione*, coronata da una coppia di figure angeliche. È probabile pertanto che si tratti una tomba a parete, che doveva trovare completamento con la collocazione nel pavimento sottostante della lastra con lo stemma araldico e i putti. L'edicola di sinistra presenta un'articolazione differente: nella fascia inferiore, al di sopra di una fascia ornamentale, vi è una fascia figurata che presenta, alle estremità, le figure di San Sebastiano e San Francesco, poi una coppia di profeti entro tondi e, al centro, alcuni angeli che sorreggono una targa parlante (VERBUM CARO FACTUM EST); cuore dell'edicola, affiancato da due lesene scavate in nicchie con le personificazioni delle *Virtù* (*Fortezza*, *Fede*, *Speranza* e *Carità*), è il rilievo con l'*Adorazione del Bambino*; al di sopra di un fregio con teste angeliche poggia il coronamento mistilineo della struttura, dove all'*Adorazione dei magi*, affiancata da due putti con cornucopie è sovrapposta la lunetta con *Dio Padre Benedicente*. Pur non presentando connotati funerari, i singoli elementi dell'edicola esprimono precisi rimandi alla figura del Lomellini, che viene lodato per le sue qualità tramite l'inserimento simbolico delle virtù, rievocato dalla figura di *San Francesco* e raffigurato tra gli astanti dell'*Adorazione*, in posizione speculare alla *Sacra Famiglia*. L'edicola di sinistra pertanto, se non presenta un diretto richiamo alle tematiche della morte, è ammantata ugualmente di un significato commemorativo e celebrativo, che doveva in qualche modo essere pertinente al monumento sepolcrale del Lomellini.

Le due targhe non differiscono solo nell'aspetto compositivo e tematico ma anche stilistico, sebbene non sia semplice discernere le mani dei due scultori attivi in base ai rilievi sopravvissuti alla distruzione della chiesa di San Teodoro, data la loro evidente consunzione. La critica tende a individuare nell'edicola con la *Resurrezione*, più secca nella conduzione del rilievo, la mano del Tamagnino, e in quella con il donatore lo stile di Pace<sup>565</sup>, anche per via delle

---

<sup>564</sup> Cfr. DI FABIO 2004b.

<sup>565</sup> Così si esprimono ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 312-313; FADDA 2000, pp. 70-71; EXTERMANN 2013, pp. 46-47. Un tentativo ulteriore di discernimento delle mani, che rispetta generalmente questa attribuzione di massima è in CALDERARI, DAMIANI CABRINI 2013, p. 301. Di diversa opinione sono Cervetto e Kruft: il primo ascrive entrambe le pale a Pace, presupponendo che negli anni in cui i marmi furono eseguiti il Tamagnino fosse stabilmente a Brescia, non possedendo tutta la documentazione; il secondo invece non si

somiglianze che il ritratto del committente presenta con la scultura di Palazzo San Giorgio (FIGG. 203, 208). Il primo presenta tratti stilistici che ricordano soluzioni adottate contemporaneamente nel cantiere pavese dall'Amadeo o da Cristoforo Mantegazza, connotate da volti ossuti e panneggi antinaturalistici e accartocciati, dove tuttavia il marmo è trattato in maniera molto duttile e malleabile, come dimostra il rilievo delle *Tre Marie* avvicinabile alla dolcezza con cui è condotto il ritratto di Acellino Salvago. Le sculture attribuite a Pace presentano invece toni più avvolgenti e torniti, che rifiutano le elaborazioni lombarde per un tono più aulico e classicista.

Anche nei tondi con i *Padri della Chiesa* è possibile distinguere due mani, come ha evidenziato Grégoire Extermann<sup>566</sup>. Il *San Girolamo* e il *Sant'Agostino* (FIG. 201) si differenziano dal *Sant'Ambrogio* e dal *San Gregorio* (FIG. 202), per una definizione più minuta dei dettagli e per panneggi maggiormente aderenti al corpo, che li apparenta al ritratto di Acellino Salvago e dunque al Tamagnino, ascrivendo i restanti a Pace.

La lastra con lo *Stemma araldico e putti alati* (FIG. 205) è difficilmente valutabile per via della consunzione ma rivela uno scultore di grande abilità, che ricorda nell'adozione delle pose variate e nei corpi sodi e turgidi, lo stesso esecutore degli spiritelli musicanti degli stipiti del portale Doria di vico David Chiossone, mostrando tangenze inoltre con i puttini riprodotti su entrambe le edicole, tanto da rendere difficile un'attribuzione all'uno o all'altro maestro.

Nello stesso anno e nello stesso giorno della stipula del contratto per il Lomellini, i due soci redigono un altro atto notarile per cui, locatari da otto mesi di una proprietà in piazza del Molo appartenente a Battista di Cavo, con il quale si erano impegnati per i sei anni seguenti, decidono di subaffittare parte della stessa a Lorenzo Bonvicino<sup>567</sup>: l'atto testimonia non solo l'ampiezza della proprietà, che doveva fungere sia da bottega sia da abitazione privata, ma soprattutto il fatto che i due artefici avevano in animo di soggiornare a lungo in città, visto il lasso di tempo previsto dall'impegno di locazione, di ben sei anni.

Gli impegni genovesi aumentarono proporzionalmente per i due soci, che si ritrovarono a ricoprire incarichi sempre più prestigiosi, in città e in Liguria, senza mai rescindere tuttavia i rapporti con il cantiere pavese della Certosa, per cui continuarono ad operare fino al 1514<sup>568</sup>. Nella prima decade del secolo, nonostante Pace e Antonio abbiano preso in affitto una casa nella campagna pavese nel 1504, quindi prima del termine degli accordi presi con Battista di

---

esprime nella difficoltà di discernere il lavoro del *solido* (CERVETTO 1903, pp. 79-80; 387 KRUFT 1970a, p. 403).

<sup>566</sup> Cfr. EXTERMANN 2013, pp. 49-50.

<sup>567</sup> ASG, *Notai antichi*, 1259, s.n. (23 marzo 1501), edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 308 nota 1; CERVETTO 1903, p. 261, doc. XXIII.

<sup>568</sup> Vedi *supra*.

Cavo, e dove si diranno residenti in un atto datato al 1510<sup>569</sup>, Pace compare, assieme ai fratelli Giovanni e Antonio, in quell'elenco di *magistri* genovesi ammoniti dai Padri del Comune nel 1506 per l'eccesso di marmi lasciato nelle aree pubbliche intorno alle botteghe dislocate lungo la Ripa<sup>570</sup>.

In quello stesso anno, grazie alla documentazione, è noto il coinvolgimento di Pace nella valutazione delle sculture eseguite dallo zio per la decorazione marmorea di una cappella di patronato di Girolamo Basso Della Rovere nella distrutta chiesa di Santa Chiara a Savona, per periziare le quali il Gagini avrebbe dovuto individuare degli arbitri<sup>571</sup>. Per questo cantiere savonese il Tamagnino aveva probabilmente eseguito le opere scultoree per i Della Rovere inviandole da Genova, senza trasferirsi direttamente a Savona, visto il gran numero di impegni contratti pressappoco contemporaneamente. Sembra avvalorare tale ipotesi, inoltre, la scelta dello scultore di avvalersi nel 1503 di ben cinque procuratori per riscuotere i pagamenti dai signori savonesi<sup>572</sup>. Il contratto di commissione per la cappella fu firmato il 15 settembre 1503 tra Bartolomeo Basso Della Rovere, vescovo di Recanati e cardinale di Santa Sabina, oltre che fratello del più noto Della Rovere, e Antonio Della Porta. Nel testo si desume che lo scultore dovesse eseguire una cancellata fatta di marmi e pietre nere, dotata di colonne con capitelli intagliati e, al di sopra, alcune figure scolpite<sup>573</sup>.

Allo scadere del primo decennio del secolo, Pace esegue, probabilmente sempre in società con lo zio, la statua-ritratto di *Francesco Lomellini* destinata a Palazzo San Giorgio (FIGG. 207, 208). Nonostante sulla scultura, datata al 1509<sup>574</sup>, campeggi il nome del bissonese - *Pace*

---

<sup>569</sup> Vedi nota 548.

<sup>570</sup> ASCG, *Padri del Comune*, 8, n. 71 (1 luglio 1506), trascritto in modo parziale in DECRI 1996, pp. 422-423, doc. 3.

<sup>571</sup> ASG, *Notai antichi*, 1315, n. 106 (7 agosto 1506), edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 319-320 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 262-263, doc. XXV. È interessante notare che nel documento sono previsti alcuni sostituti di Pace, nelle figure di Elia de Rocchi da Pavia e Giacomo Induno, qualora il bissonese, forse impegnato in altre commesse, non avesse potuto trovarsi a Savona per risolvere la questione.

<sup>572</sup> ASS, *Notai antichi*, 175, s.n.; citato in VARALDO 1974, p. 145 nota 8; ZURLA 2015, p. 99. I procuratori scelti dal Tamagnino sono il fratello, Guglielmo, Anselmo de Fornari e Gabriele da Cannero, Domenico Gentili Ricci e Michele Salvago di Albenga.

<sup>573</sup> ASS, *Notai antichi*, 131 (Pietro Corsaro, 1500-1504), s.n., edito in ZURLA 2015, p. 368 doc. 2. Prima dei lavori per il Della Rovere nella cappella di Santa Chiara il Tamagnino entra in contatto con cantieri savonesi, come dimostra la registrazione del suo nome, insieme a quello di Matteo da Bissone, in alcuni pagamenti del 1502-1503 pertinenti una serie di lavori promossi da Yves d'Alègre, governatore della città, nel Palazzo del Brandale. Cfr. BARTOLETTI 2009, pp. 39-40.

<sup>574</sup> La data si ricava dall'epigrafe di accompagnamento, il cui testo recita: «† FRANCISCO LUMELLINO ANTONII F(ILIO) PATRITIO GENUENSI QUOD UNICO IN PATRIAM PIETATIS EXEMPLO CC LOCIS IN AERARIO S(ANCTI) GEORGII IN FORO LONGO AERE PROPRIO COEMPTIS PROVENTIB(US) Q(UOD) EORUM AD ALIA LOCA USQUE AD MMMM COMPARANDA DESTINATIS EQUEIS MMM ET D AD VECTIGALIVM MINUTIONEM VENUNDANDIS RELIQUIS D AD IDEM MUNUS ET PATRIAE BENEFICIUM ADSERVATIS SANCTISSIMA PRAEPOSITA LEGE NE AD ALIUD Q(UOD) PUBLICIS SUBDUCENDIS ONERIBUS OPUS ADSUMERENTUR. PROTECTORES DIVI GEORGII STATUAM HANC AD PRESTA(N)TISSIMI MERITI HONOREM ET POSTERITATIS PERPETUUM MONIMENTUM SUMMO CONSENSU VIVENTI AC RECUSANTI LOCAVER(UNT). ANN(O) CHRISTIANAE REDEMPTIONIS MDIX».

*Ga(sic)inus bissonius faciebat* - tra l'agosto e il settembre del 1508 entrambi gli scultori ricevettero alcuni pagamenti per conto del Banco, che lasciano presupporre un non meglio precisabile intervento del Tamagnino<sup>575</sup>. Tuttavia, l'impegno preso da quest'ultimo per il completamento della facciata della Certosa pavese da condurre insieme a Benedetto Briosco nel 1508<sup>576</sup> potrebbe giustificare l'esclusiva fatica scultorea da parte di Pace per il ritratto del nobile genovese, per cui «la commissione venne assunta dal primo e la scoltura effettuata pienamente dal secondo»<sup>577</sup>. Per il Banco di San Giorgio, invece, Antonio Della Porta realizzerà la statua di *Antonio Doria* (FIG. 210), corredata da una lunga iscrizione<sup>578</sup>, per cui riceve un unico pagamento nel maggio 1509<sup>579</sup>. Le sculture eseguite per il Banco dai due lombardi si inserivano nella serie di ritratti che era stata avviata tra il 1466 e il 1490 con le quattro effigi realizzate da Michele d'Aria, continuandone le celebrazioni personalistiche degli Uomini di San Giorgio dopo quasi vent'anni di interruzione<sup>580</sup>. L'effigie di Francesco Lomellini (FIG. 207) possiede un grado di realismo sconvolgente: il personaggio, avvolto nell'ampia veste che sui piedi si ripiega in spessi drappaggi, si mostra allo spettatore in tutta la sua severità, con un atteggiamento imperioso ben veicolato dalla fisicità corpulenta, che appare rispecchiata dalle scelte di rappresentazione del volto. Si tratta di uno straordinario ritratto, che indugia su ogni dettaglio fisionomico, illustrando l'età del benemerito senza filtri estetici, riproponendo non solo le rughe d'espressione ma persino la pelle un poco in eccesso e cascante sotto al mento, rivelando il gusto del suo autore per la rappresentazione della cruda realtà. Inoltre la testa, leggermente spostata verso sinistra rispetto al corpo, frontale, sembra intrattenere con gli altri personaggi dell'illustre consesso un effettivo dialogo, creando un dinamico effetto di interessante variazione compositiva. Tra i più

<sup>575</sup> I pagamenti, datati 7 giugno, al 20 settembre e al 20 dicembre 1508, sono pubblicati in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 323 nota 1; CERVETTO 1903, p. 85 nota 1.

<sup>576</sup> Cfr. MORSHECK 1978, pp. 323-327, doc. 460.

<sup>577</sup> Cfr. CERVETTO 1903, p. 85.

<sup>578</sup> L'iscrizione, che ricorda i pregi del benemerito cittadino, recita: «ANTONIUS AURIA PHILIPPI QUI SALUTIS ANNO VICESIMO NONO SUPRA MET CCC III CAL(ENDAS) IAN(UARI) CONCESSIT EVITA LIBRAS QUINGENTAS DIVI GEORGII LOCIS EMENDIS ADDIXIT QUORUM FOETUS VECTIGALIA REMITTERENT UT IN EIUS CONSTITUTIS AMPLITER EXPONITUR QUAE HODIE LOCA M SUNT ET CCC CUM IAM TER VECTIGALIA EXONERAVERTINT EA LEGE TAMEN NE LOCA IPSA CUM PROVENTIB(US) ALIO TRASFERANTUR QUOD SI FIERET EIUS HAEREDIB(US) ADSCRIBUNTUR HAEC TAM SINGULARIS BENEFICENTIA UT ALIOS IN REM P(UBLICAM) EXEMPLO PROVOCARET POSTERIS Q. ILLUSTRIOR FORET HANGILLI[SIC] STATUAM DIVI GEORGII PROTECTORES EREXERUNT MDVIII UTI REM P(UBLICAM) AUGEATIS MAIORUM VESTIGIIS INSISTITE».

<sup>579</sup> Per il pagamento, la trascrizione è in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 324 nota 1 (26 maggio 1509). Le due sculture cinquecentesche appaiono oggi poste a ornamento della Sala del Capitano del popolo, dove le dispose Alfredo d'Andrade durante i lavori di restauro e riallestimento dell'edificio svolti ai primi del Novecento. Le fonti ottocentesche danno nota dell'allestimento precedente, per cui il *Ritratto di Francesco Lomellini* era visibile nel grande locale della Sala delle Congreghe, mentre quello di Antonio Doria era posto nell'atrio dello stesso piano: CUNEO s.d., pp. 218, n. VII e 219, n. VIII, ALIZERI 1846-1847, II.1, 1847, pp. 281-282; BANCHERO 1846, pp. 408, n. 12 e 410, n. 17.

<sup>580</sup> Per l'esecuzione dei ritratti quattrocenteschi si veda il paragrafo 1.4.3. Sulle sculture dei due lombardi si consultino inoltre: ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 322-325; CERVETTO 1903, pp. 85-86; KRUF 1970a, p. 404; ALGERI 1982, pp. 38-40; TAGLIAFERRO 1987, p. 230; PARMA ARMANI 1993, p. 155; I. FERRANDO CABONA, in *Palazzo San Giorgio* 1998, p. 128; FADDA 2000, p. 71.



significativi ritratti della sala, per la capacità di Pace di fondere insieme il gusto per il ritratto realistico con quella sensazione di monumentalità classica di cui è pervasa la figura, la statua di Francesco Lomellini sarà presa a modello poco più tardi, nel 1511, da Alessandro Scala per l'esecuzione del suo *Eliano Spinola*<sup>581</sup>. Più secca e goffa appare l'effigie di *Antonio Doria*, che per la sua qualità nettamente inferiore desta incertezze sul riconoscimento di una spiccata autografia tamagninesca, lasciando presupporre l'intervento di un altro maestro, o la conduzione a termine di un altro artefice dopo l'abbozzo del maestro lombardo<sup>582</sup>. Un altro ritratto della stessa serie, quello di *Luciano Grimaldi* (FIG. 209)<sup>583</sup>, presenta invece caratteristiche che possono essere legate al linguaggio del Della Porta, dimostrandosi, nonostante il silenzio dei rogiti, cronologicamente vicino alla statua di *Antonio Doria* e affine, sebbene non ne raggiunga gli alti esiti qualitativi, al busto eseguito dal porlezзино per *Acellino Salvago* (FIG. 213), oggi conservato al Bode Museum di Berlino<sup>584</sup>. Firmato dal Tamagnino e datato al 1500, questo busto rappresenta uno degli esiti

<sup>581</sup> Lo scultore originario di Carona riceve il pagamento per la scultura di Eliano il 13 maggio 1511 (ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 330 nota 1), che sarà messa in opera nel gennaio del 1514. Secondo le fonti ottocentesche anche questo esemplare di statua ritratto era ubicato presso la Sala delle Congreghe al primo piano del palazzo, con l'effigie di Francesco Lomellini (CUNEO s.d., p. 220, n. IX; BANCHERO 1846, p. 415, n. 36). L'iscrizione che accompagna la statua, data al 1533 e probabilmente si riferisce all'allestimento definitivo: «AELIANU(M) CARROCCII EX ANTIQUA SPINULAR(UM) DE LUCULO FAMILIA PROGNA(TU)M DIVI GEORGII PROTECTORES HAC STATUA I(N) SPECIE(M) SEDE(N)TIS ERECTA REMUNERARI CURARU(N)T, QUOD IS ADHUC VIVE(N)S LOCA CENTU(M) VIGI(N)TI SEX, ET ALIQUA(N)TO AMPLIUS EX P(AT)RIMONIO SUO SEPARATA POSTERITATI PROVIDENTISS(IMI) CONSULE(N)S, AD IM(M)INUENDA PUBLICOR(UM) VECTIGALIU(M) ONERA LIBERALISS(IMA) CONDONASSET, ITA RE TE(M)PERATA UT UBI EX LOCOR(UM) FRUCTIB(UB) IN SORTES REDACTIS I(N) SENA LOCOR(UM) MILIA SUMMA PRIOR ACCREVISSET, PARTIS TERTIAE FRUCTIB(US) AD COERCE(N)DA VECTIGALIA DEPUTATIS, RSIDUU(M) QUODCU(M)Q(UE) SUPERESSET I(N) USU(S) PER EU(N)DE(M) SUPREMA VOLU(N)TATE MANU SUA PERSCRIPTA, AC P(ER) D(OMI)NICUM, GEORGIU(M)Q(UE) PIE(N)TISS(IMOS) FILIOS CO(M)PROBATA PROSPECTOS CEDERET. HAEC RECOGNOSCERE PLENIUS LICET QUI B. LIBER I(N) I(N)SCRIBITUR I(N)SPICIETIB(US) MDXXXIII».

<sup>582</sup> Cfr. ZURLA 2015, pp. 93-94.

<sup>583</sup> L'attribuzione al Tamagnino, già avanzata da Federigo Alizeri (1870-1880, IV, 1876, p. 324), è accolta da gran parte della critica successiva: ALGERI 1982, pp. 36, 38; TAGLIAFERRO 1987, p. 230; BRENTANO 1989, p. 147; PARMA ARMANI 1993, p. 155; FADDA 1998, p. 46; FADDA 2000, p. 71. L'iscrizione apposta alla scultura data al 1479 ma è da riferirsi ad uno dei lasciti del Grimaldi. Così recita: «HEC EST IMAGO GENEROSI ET PRESTANTISSI(M)I VIRI Q(UONDAM) D(OMINI) LUCIANI DE GRIMALDI HIC POSITA AD ETERNA(M) LAUDE(M) ET COMENDACIONE(M) IPSIUS ET UT ALII CIVES IMITE(N)TUR EIUS LIBERALITATE(M) IP(S)E E(N)IM D(OMINUS) LUCIA(N)US IN VITA SUA LIBERE DONAVIT LOCA SEPTUAGI(N)TA CO(M)P(ER)ARUM SA(N)CTI GEORGII QUOR(UM) PROVE(N)TUS V(IDELICET) DIMIDIA AN(N)UATIM DISTRIBUATUR I(N)TER PAUPERES ET RELIQUA DIMIDIA MULTIPLICETUR DONEC P(ER)VENIERI(N)T AD NUMERU(M) LOCOR(UM) SEXCENTOR(UM) ET TU(N)C LOCA TRICE(N)TA DEPUTE(N)TUR EXDEBITATIO(N)I COMP(ER)AR(UM) ET ALIA LOCA TRICE(N)TA ITER(UM) MULTIPLICE(N)TUR EX PARTE DIMIDIA PROVE(N)TUU(M) QUOR(UM) RELIQUA DIMIDIA DISTRIBUA(N)TUR UT SUPRA DONEC FUERI(N)T LOCA MILLE QUI(N)GENTA EX QUIBUS ITERU(M) TU(N)C DEPUTE(N)TUR ALIA LOCA CE(N)TUM DICTE EXDEBITACIO(N)I CO(M)PERAR(UM) ET DE RELIQUIS DISPONATUR UT CO(N)TINETUR I(N) INSTRUME(N)TO SCRIPTO AN(N)O MCCCCLXX DIE XXVIII APRILIS MANU IOHANIS DE GUIRARDIS NOTARII MULTIPLICAVIT IP(S)E D(OMINUS) LUCIANUS IN VITA SUA IP(S)A LOCA ITA Q(UOD) AN(N)O MCCCCLXXVIII DIE XIII IULII QUA OBDORMIVIT IN DOMINO ERA(N)T LOCA NONAGI(N)TA TRIA». Prima dei rifacimenti ottocenteschi la scultura si trovava nell'atrio del primo piano, insieme a quelle confezionate da Michele D'Aria, come ricordano le fonti (CUNEO s.d., p. 216, n. IV; BANCHERO 1846, pp. 408-409, n. 13).

<sup>584</sup> Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, inv. 2750. Il busto reca in un cartiglio posto sul recto «IHS MD ACELINI SALVAIGI IMAGO» e sul verso «OPUS ANT(ONII) TAMAGNINI». Fino all'Ottocento, stando alla testimonianza di Cervetto (1903, p. 78), l'opera era conservata presso la villa Serra di Nervi, prima

qualitativi più alti dello scultore lombardo, ed è l'unico in grado di confrontarsi, per la vivida naturalezza, con il ritratto di Francesco Lomellini del Gagini, con cui condivide lo scarto laterale della testa, alla ricerca di precisi intenti espressivi.

Nel dicembre del 1506 Pace e Tamagnino ricevono un importantissimo incarico, insieme a un terzo socio, Agostino di Marco Solari, da un'illustre personalità straniera, che li incarica dell'esecuzione di una fontana marmorea per il suo castello di Gaillon<sup>585</sup>: si tratta di Georges d'Amboise, cardinale ai servigi del Re di Francia Luigi XII. L'incarico si colloca tra i primi e più sistematici esempi di ingaggio di scultori genovesi per il mercato straniero e inaugura una stagione artistica per cui si può a buon ragione parlare di sensibilità dei nobili francesi verso la "moda del marmo" italiano. Commissionando monumenti in prezioso marmo apuano i fedelissimi della monarchia dei gigli segnalavano il prestigio personale raggiunto tramite le imprese condotte in occasione delle Guerre d'Italia e ribadivano la stretta vicinanza alla corona<sup>586</sup>.

Il rammodernamento del castello di Gaillon, la dimora in cui il cardinal d'Amboise<sup>587</sup> decise di esprimere la sua passione per l'antico e il Rinascimento italiano, ha inizio intorno allo scadere dell'ultimo decennio del secolo e si protrae sino al 1509<sup>588</sup>. Molti artisti, italiani e non, furono chiamati dal nobile per far traboccare di inestimabili tesori le sale e i cortili della sua magnifica dimora: i nomi di pittori, bronzisti, intagliatori e scultori tramandati dai copiosi libri di pagamento testimoniano la eterogeneità e la ricchezza del cantiere, tramite il quale si diede vita a uno dei principali laboratori internazionali del Rinascimento, dove le esuberanze del gotico

---

che i proprietari lo omaggiassero, in un momento imprecisato di quel secolo, all'imperatrice Vittoria, moglie di Federigo III, che lo avrebbe molto apprezzato durante una visita alla dimora. Nel 1887 Bode descrive il marmo già a Berlino, dove incrementa la ricchezza delle collezioni museali cittadine. Sul pezzo cfr. JUSTI 1892c; SCHOTTMÜLLER 1933, p. 127, n. 2750; KRUFF 1970a, p. 402; BRENTANO 1989, p. 144; FADDA 1998, p. 46, n. 4; FADDA 2000, p. 71; DI FABIO 2004c, p. 162; KNUTH 2004; EXTERMANN 2013, p. 54; ZURLA 2015, pp. 94-96.

<sup>585</sup> ASG, *Notai antichi*, 1315, n. 252 (14 dicembre 1506), edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 315-316 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 263-264, doc. XXVI.

<sup>586</sup> Le vicende artistiche che uniscono le botteghe genovesi di primo Cinquecento ai nobili aristocratici francesi hanno una genesi fundamentalmente politica, legata in particolar modo alle due visite di Luigi XII in città, l'una nel 1502 e l'altra, meno trionfale per via delle complicità politiche legate alla soggezione della Repubblica alla corona francese, nel 1507. Alla scelta da parte del sovrano di far realizzare da scultori genovesi il monumento funebre per i propri avi, affidandone l'esecuzione, nel 1502, a Girolamo Viscardi, Michele d'Aria, Benedetto da Rovezzano e Donato Benti, la moda dei marmi italiani si diffuse rapidamente, divenendo imprescindibile *souvenirs* capaci di evidenziare il personale legame col sovrano e l'elevato *status* sociale dei potenti mecenati francesi. Su queste considerazioni, cfr. MOZZATI 2015, pp. 91-106; ZURLA 2016, pp. 3-28.

<sup>587</sup> Nel 1499 il cardinale giunge in Italia al seguito di Luigi XII nella campagna per la conquista del nord Italia, durante la quale viene investito governatore di Milano. Negli anni seguenti, oltre al capoluogo lombardo, con cui mantiene stretti contatti anche una volta rientrato in Francia, il cardinale visita diverse città pertinenti ai territori sottomessi dall'azione militare francese, tra cui, nel 1502 Genova e nel 1503 Roma. Nel capoluogo ligure il religioso giunse nuovamente nel 1507 quando, mutate le dinamiche politiche, Luigi tornò in città dopo la rivolta delle "cappette". Per la biografia del cardinale si rimanda a BARDATI 2009, pp. 19-28.

<sup>588</sup> Sul castello cfr. BARDATI 2009 (in particolare per le vicende costruttive, pp. 43-54); BARDATI 2017, pp. 8-14.

francese e le novità plastiche dell'arte italiana furono capaci di fondersi in assoluta sintonia. La commissione per il d'Amboise si configura come un'eccezione nel panorama dei rapporti tra Genova e la Francia nel Quattrocento, dal momento che risponde a un progetto preciso e orchestrato in ogni suo aspetto, volto alla creazione di un apparato decorativo dai connotati trionfalistici e piegato al gusto raffinato del committente, impregnato di amore per l'antico<sup>589</sup>.

La maggior parte delle sculture ordinate dal cardinale svela la sua preferenza verso gli *atelier* genovesi, e in particolare nei riguardi del sodalizio costituito da Pace Gagini e Antonio Della Porta, nonostante molteplici fossero i contatti intrattenuti dal francese anche con lapicidi attivi a Milano<sup>590</sup>. Ai due soci il d'Amboise commissiona, nel 1506, i marmi per la fontana (FIG. 214) da collocarsi nella corte maggiore del castello normanno<sup>591</sup>; per la stessa impresa, forse per velocizzare i lavori, nel dicembre dello stesso anno la coppia di artefici si accorda con Agostino di Marco Solari per portare a termine i lavori entro i termini fissati<sup>592</sup>.

Con il contratto al Solari veniva affidato il piede a sostegno della prima vasca, otto teste di leone, forse in origine concepite per il decoro del bacino, e la figura di *San Giovanni Battista* che stava a coronamento della struttura; al Della Porta e al Gagini, invece, si assegnava la responsabilità degli altri rilievi (noti solo grazie a un disegno cinquecentesco) mentre, infine, per l'esecuzione delle altre due vasche, era prevista una fatica equamente tripartita. Nel corso del XVIII secolo la fontana venne smantellata per via delle pessime condizioni in cui versava il castello di Gaillon. La sua struttura è oggi nota grazie a una testimonianza grafica redatta da Jacques Androuet Du Cerceau tra le illustrazioni del castello di Gaillon ne *Le premier volume des plus excellents bastiments de France* (1576-1579)<sup>593</sup>, che ce ne restituisce la complessità di ideazione e realizzazione (FIG. 214). L'opera è qui riprodotta con grande attenzione e ricchezza di particolari, presentava un'articolata organizzazione su più registri sovrapposti. Il primo registro era costituito da un bacino inferiore, quello eseguito in collaborazione da Pace e Antonio, che presentava tre rilievi

---

<sup>589</sup> Cfr. BARDATI 2009, pp. 83-101.

<sup>590</sup> Per le testimonianze che coinvolgono artefici milanesi cfr. ZURLA 2015, pp. 293-294.

<sup>591</sup> Su quest'opera si vedano, in sintesi: CERVETTO 1903, pp. 106-109; KRUFF 1970a, pp. 403-404; KRUFF 1972b, pp. 697-699; FADDA 2000, p. 27; BARDATI 2009, pp. 49, 50, 88, 89, 93-94 (con bibliografia precedente). Non conosciamo il contenuto del primo atto di allogazione dell'incarico, che ci è noto grazie a un secondo documento, in cui i due parenti si associano ad Agostino di Marco Solari, vedi nota successiva.

<sup>592</sup> ASG, *Notai antichi*, 1315, n. 252 (14 dicembre 1506). Il documento è stato pubblicato in: ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 315-316 nota 1 e CERVETTO 1903, pp. 263-264, doc. XXVI.

<sup>593</sup> DU CERCEAU 1576, senza pagina. Il disegno è riprodotto da CERVETTO 1903, tav. XXII. Il bozzetto originale per l'illustrazione è conservato al British Museum, inv. 1973.U.1353. Si segnala che il disegno preparatorio del British Museum è tradotto liberamente nelle riproduzioni successive, trasformando alcune teste leonine in teste barbute e interpretando alcuni elementi grafici, come la scena del San Giorgio, che appare, nelle due versioni citate, totalmente differente. Dal disegno preparatorio si vede lo schizzo di un'altra fontana, poi non tradotto in una versione grafica definitiva del 1576, probabilmente anch'esso di origine genovese e forse uscito dalla bottega dello stesso Pace. Alcuni elementi di questo complesso sono stati individuati con i rilievi oggi al Louvre (FIG. 215) (inv. nn. MR 3089, MR 3090, MR 3091, MR 3092), in cui sono riconoscibili gli stessi rilievi con teste di leone e cornucopie illustrati nel disegno. Cfr. *Sculpture française* 1998, p. 612.

rettangolari raffiguranti un'iscrizione ornata da due putti, un *San Giorgio draconocotono*, in riferimento al santo omonimo del cardinale, e un porcospino incoronato, emblema di Luigi XII, cui si dovevano aggiungere altri cinque rilievi, come si evince dall'elenco dei materiali provenienti dalla demolizione della struttura marmorea redatto nel Settecento<sup>594</sup>. Un secondo registro si identifica con la prima vasca, adorna di teste di leone, forse quelle realizzate dal Solari insieme al piede, ornato da nudi all'antica, mentre il terzo livello prevede l'esecuzione di un bacino più piccolo, che propone una serie di *Teste Barbute* al posto dei leoni e sostituisce alle scanalature della prima conca una decorazione a lamelle. L'ultimo registro è invece dedicato alla figura del Battista, eseguita, secondo il contratto, dal Solari; un plinto continuo, di fatto l'asse della fontana, interrotto solo dalle due vasche, presenta lungo tutta la struttura, come per il piede, l'avvicinarsi di nudi maschili e femminili, satiri, putti e arieti. Tra i pezzi che si possono ricondurre alla perduta fontana sono stati identificati la vasca inferiore, conservata nel castello di La Rochefoucauld presso Liancourt (FIG. 216), e un frammento di testa angelica, oggi conservato presso il Musée des antiquités di Rouen<sup>595</sup>, sebbene non sia possibile identificare nel disegno un riscontro preciso con questa tipologia.

Il monumento fu eseguito a Genova, come indica l'uso gratuito di un magazzino garantito a Pace Gagini e sito presso il Ponte dei Coltellieri per tutto il tempo necessario all'esecuzione dei lavori. Nel novembre del 1508, scaduti diciotto mesi, probabilmente quelli stimati per l'impresa, ed essendo Pace ancora locatario del magazzino, i Padri del Comune richiedono allo scultore di sborsare la somma relativa alle sei mensilità di affitto in eccesso rispetto al tempo di esenzione dal pagamento del canone di cui aveva beneficiato<sup>596</sup>. Da qui i marmi vennero inviati in Francia dove i registri di pagamento li rintracciano prima al porto di Honfleur e poi a quello di Rouen, da dove raggiungono il palazzo, scortati da Girolamo Paciarotti e Bertand de Meynal, tra il febbraio e il maggio del 1508<sup>597</sup>. Dal momento che la fontana era in Francia nei primi mesi del 1508, la permanenza di Pace nella bottega del ponte dei Coltellieri è facilmente spiegabile ipotizzando la commissione per la bottega genovese di altri elementi marmorei da eseguire per il ministro del re di Francia. Tra questi marmi, di cui non conserviamo memoria documentaria, potrebbe a buon diritto rientrare una seconda fonte marmorea realizzata per il giardino del castello di Gaillon che, ascritta da alcune testimonianze agli *ateliers* di Genova<sup>598</sup>, è ritratta in uno dei disegni preparatori all'opera di Du Cerceau (FIG.

<sup>594</sup> Cfr. DEVILLE 1850, p. LXVI.

<sup>595</sup> Il ritrovamento della vasca si deve a Vitry (1901, pp. 148-149) mentre il frammento è statp segnalato da Rouen da Elisabeth Chirol (1952, pp. 58-60).

<sup>596</sup> ASCG, *Padri del Comune*, 1001, c. 193v. (16 novembre 1508); VARNI 1870, p. 93, doc. XVIII; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 314 nota 1.

<sup>597</sup> Cfr. DEVILLE 1850, pp. 303, 313-318, 327, 356, 363.

<sup>598</sup> Per le plurime visite del cardinale, vedi nota 588.

214). Questa seconda fonte sembra costituire una traduzione semplificata di quella eretta al centro della corte, con un bacino a specchiature rettangolari e due vasche ricurve sovrapposte su più livelli, culminante in una figura a tutto tondo. Al Louvre si conservano quattro rilievi pertinenti al bacino di base, che presentano lo stesso motivo con *Teste di leone e cornucopie* (FIG. 215): il loro stile, semplice e piano, non sembra rispecchiare tuttavia i modi del Tamagnino e del Gagini, lasciando aperta la questione su quali altri marmi i due parenti accettarono di confezionare per la dimora del ministro francese.

Una testimonianza del 5 gennaio 1507<sup>599</sup> fornisce quello che si crede un indizio nella conferma di tale ipotesi di lavoro: Pace si trova a Carrara quale «agens pro serenissima et christianissima maiestate francorum regis», al fine di procurare delle lastre di marmo precisamente identificate nelle misure di ciascuna pietra, che si deduce, dal testo del rogito, essere destinate alla realizzazione di un altare. Fermo restando che, a queste date, il Gagini era indubbiamente impegnato a eseguire le sculture per Gaillon, e che quindi i presupposti storici per giustificare la presenza dello scultore a Carrara in relazione alle commesse affidatogli dal prelato sono concreti, anche le misure di alcuni dei blocchi carraresi esplicitate nel documento trovano un puntuale riscontro in un'opera voluta da Georges, e cioè la pala d'altare eseguita per la cappella del castello normanno. Si tratta in particolare del rilievo con *San Giorgio e il drago*, eseguito da Michel Colombe<sup>600</sup>, e degli elementi quali stipiti e cornici che erano previsti per la sua incorniciatura, realizzati da Girolamo Paciarotti, Bertrand de Meynal e Jean Chersalle<sup>601</sup>, tutti scolpiti nel candido marmo apuano, certamente inviato da Genova e, probabilmente, proprio da Pace Gagini.

Georges D'Amboise non sarà l'unico nobile personaggio francese a subire la seduzione dei marmi italiani. Per un altro dignitario francese, Raoul de Lannoy, e la sua consorte, Jeanne de Poix, Pace e Antonio sono chiamati a realizzare, nella prima decade del Cinquecento, una sepoltura da destinarsi a un'*edificanda* cappella funebre sita nella chiesa di Saint-Jacques-le-Majeur-et-Saint-Jean Baptiste a Folleville<sup>602</sup> (FIGG. 217-221). Uomo d'armi, il Lannoy, che era stato in Italia in più di un'occasione al servizio del re di Francia<sup>603</sup>, non restò immune dal fascino

<sup>599</sup> ASM, *Notarile Massa*, 1497, cc. 5r-5v, edito in ZURLA 2015, p. 393, doc. 25.

<sup>600</sup> Musée du Louvre, inv. MR 1645. Sull'opera M. BOUDON-MACHUELIN *Tours 1500* 2012, pp. 360-361, scheda n. 106.

<sup>601</sup> Cfr. DEVILLE 1850, pp. 308-309, 332.

<sup>602</sup> Sul monumento si veda da ultimo ZURLA 2015, pp. 314-: 315 nota 234 (con bibliografia precedente). La cappella e il sepolcro hanno mantenuto la loro collocazione originaria ed è ancora oggi visibile nella parete sinistra del coro della chiesa parrocchiale di Folleville.

<sup>603</sup> Il Lannoy fu a Napoli nel 1494 e nel 1501, prima di venire nominato governatore di Genova da Luigi XII nel maggio del 1507, con il gravoso compito di riportare la pace fra le fazioni cittadine dopo la rivolta antinobiliare delle "cappette", ristabilendo il controllo della monarchia francese sulla città. Il nobile condottiero rinunciò all'impresa nell'ottobre del 1508 per le difficoltà riscontrate, ma le fonti genovesi lo ricordano con un giudizio positivo, cfr. FOGLIETTA 1585, c. 291v.; GIUSTINIANI 1834-1835, II, pp. 635-636;

dell'arte italiana e dovette commissionare ai due scultori l'opera in occasione della sua nomina come governatore di Genova, tra il 1507 e il 1508<sup>604</sup>. Sebbene quasi unanimemente la critica ascriva a questo momento l'allogazione, non supportata da prove documentarie, del sepolcro ai due scultori, la commissione resta tuttavia problematica da circoscrivere temporalmente. Morto il 4 aprile del 1513, Raoul, nel testamento stilato nel febbraio dello stesso anno, dichiara di voler essere seppellito nella cappella che i suoi eredi gli avrebbero dovuto costruire nella chiesa di Saint-Jacques<sup>605</sup>; una richiesta che verrà adempiuta entro il 4 maggio 1519, quando la moglie Jeanne e il figlio François fondarono la cappellania per la gestione del sacello<sup>606</sup>. Consacrato nel 1524, il 19 giugno, la forma attuale della cappella dovette essere fissata alla morte della consorte del Lannoy, avvenuta il 16 luglio, come ricorda il testo dell'epigrafe riportato sul sarcofago<sup>607</sup>.

Il sepolcro si divide in due parti estremamente differenti fra loro per età e stile: i marmi genovesi - il sarcofago, dalla faccia scolpita con due coppie di putti dolenti, gli stemmi dei defunti e l'epigrafe, sormontato dai *gisants* di Raoul e Jeanne -, dialogano con una nicchia, eseguita in pietra locale, che risulta completamente ricoperta nella sua superficie di esornativi tracciati ornamentali, in cui si giustappongono intrecci vegetali, figure, allegorie e scene narrative. Si tratta di un apparato decorativo studiato nella tradizione gotica francese, sul quale è visibile come l'influsso dell'arte italiana non sia stato immediato e totalizzante, rivelando come nei gusti stessi della committenza non si disprezzassero i risultati dati da questo genere di contaminazioni fra i due modelli culturali. Non è noto se questo effetto ibrido fosse quello desiderato dal committente nel momento in cui commissionò il sepolcro, ma pare evidente che la decisione del presente inserimento della cassa con i *gisants* nella nicchia penalizza la visione dell'effigie di Jeanne.

Le firme apposte al sepolcro rivelano il nome dei due esecutori, che senza il documento di allogazione sarebbero andati perduti: «ANTONIUS DE PORTA TAMAGNINUS MEDIOLANENSIS FACIEBAT ET PAXIUS NEPOS SUUS» e «ANTONIO TAMAGNINO DE MILANO FACIEB(at)». La

---

SENAREGA (1488-1514 ca.), ed. 1930-1932, pp. 121-122. Per la biografia del condottiero cfr. DURAND 1906, pp. 331-350. Sullo scenario storico e politico della Genova di inizio Cinquecento, cfr. TAVIANI 2008.

<sup>604</sup> La critica quasi unanime nell'ascrivere a questo periodo l'esecuzione dei due *gisants* dei committenti francesi e della cassa sepolcrale su cui giacciono distesi: l'unica studiosa ad optare per una datazione posticipata al secondo decennio del Cinquecento, dopo la morte del Lannoy, avvenuta nel 1513 è Elisabetta Fadda (2000, p. 75).

<sup>605</sup> Per il testamento di Raoul, cfr. CORBINELLI 1705, II, pp. 658-660, in particolare p. 658.

<sup>606</sup> BEAUVILLÉ 1860-1881, III, 1877, pp. 350-355.

<sup>607</sup> «Ci gisent nobles person(n)es Raoul de Lannoy, chevalier seigneur de Morviller et de Paillart conseiller et chambellan ordinaire des Rois Loïs XIe et XIIe et de Charles VIIIe bailli du palais real a Paris et damiens capitaine de ladicté vile de cent gentilz hom(m)es de la maison et de cent hom(m)es d'armes des ordonna(n)ces grand chambellan du realme de Cecile lieutenant general et gouverneur de la duce de Gennes qui trespasa le IIIIe jour du mois de airil lan mil Vc et XIII et madame Jehenne de Pois sa fame dame desdictz lieux de Foleville et de Gannes laquele deceda le XVIe jour du mois de juillet lan mil Vc et XXIII pries dieu pour leurs ames». Per le notizie sulla consacrazione del sacello e il testamento di Jeanne, cfr. BEAUVILLÉ 1860-1881, III, 1877, p. 369 e CORBINELLI 1705, II, pp. 661-663.

questione appare interessante sotto molteplici aspetti. In un contesto come quello genovese, dove il lavoro di bottega predomina sulle logiche di riconoscimento personale ed esaltazione umanistica del proprio operato, le firme dei due artefici, al di fuori di Italia, acquistano un valore significativo per comprendere i germi del fenomeno di emancipazione dell'arte della scultura che avrà luogo negli anni Venti del secolo e di cui proprio Pace costituirà uno dei maggiori esponenti<sup>608</sup>. La consapevolezza di Pace di praticare una precisa arte diversa da quella degli *architectores* doveva tuttavia essere sentita anche in terra d'origine, dal momento che, al contrario di Giovanni da Bissone o Michele d'Aria, starà sempre attento nella documentazione genovese a non farsi mai registrare come *magister antelami*<sup>609</sup>. Nel caso specifico del sepolcro Lannoy, il fatto che il nome del Tamagnino venga ripetuto potrebbe avvalorare la teoria di un maggior impegno nell'esecuzione del monumento da parte di quest'ultimo, sebbene l'opera sia condotta in solido. Riduttivo sembra tuttavia assegnare parte del sepolcro all'uno o all'altro esecutore in base alla prossimità della firma alle figure: nonostante i dubbi della critica<sup>610</sup>, i due ritratti sembrano perfettamente coerenti tra loro e non sembrano ammettere una spartizione netta alla mano di Pace o di Antonio. Fisionomie, più o meno giovanili, sono condotte con lo stesso fare minuto e indagatore, e gli stessi panneggi sono modellati nel medesimo modo, in ogni raffinato partito decorativo. Ugualmente omogenea appare la lavorazione della fronte del sarcofago, dove indimenticabile è la figura del *Putto* che si pone virtuosisticamente il velo alla bocca (FIG. 220), e del fregio che corre lungo la lastra principale, a incorniciare i due *gisants* (FIG. 219), che con i suoi diversi motivi decorativi richiamanti simboli funerari o allegorici - come nel caso della porzione in corrispondenza della testa di Jeanne, nella quale la presenza dei piselli è un chiaro rimando al cognome della donna - rassomiglia agli ornamenti frammentari che dovevano far parte della decorazione della cappella Lomellini nella chiesa di San Teodoro.

Un marmo custodito nella chiesa di Saint-Nicaise di Ruisseauville e raffigurante una *Madonna col Bambino* reca anch'esso un'iscrizione che ne assegna la paternità a Pace Gagini e Antonio della

---

<sup>608</sup> Su questo argomento vedi Infra. Firme analoghe di Pace Gagini si trovano anche nel Ritratto di Francesco Lomellini di Palazzo San Giorgio, nella Madonna col Bambino di Ruisseauville e sul più tardo sepolcro di Catalina de Ribera presso la Certosa di Siviglia.

<sup>609</sup> Cfr. Appendice documentaria.

<sup>610</sup> La critica sostanzialmente si articola in chi vede una differenza di mano tra la figura maschile, assegnata a Pace, e la femminile, eseguita dal Tamagnino (KRUFT 1970a, pp. 405-406 e KRUFT 1972b, p. 700; FADDA 2000, p. 76) e chi riconosce nell'unica mano esecutrice dei ritratti, il più anziano del solido, Antonio della Porta (PALUSTRE 1879-1885, pp. 47-48; VITRY 1901, pp. 159-160; ZANETTACCI 1954, p. 57; DEBRIE 1981, p. 421). Più moderato e riflessivo il parere di Michela Zurla, che, proponendo confronti con i marmi Lomellini ed evidenziando una maggiore affinità dei *gisants* con le opere genovesi attribuite a Pace, insiste sulla importanza di prendere in considerazione le problematiche e i significati delle conduzioni in solido dei cantieri Gagini-Della Porta (ZURLA 2015, pp. 320-322).

Porta<sup>611</sup>. Un documento del 1647<sup>612</sup> informa che all'epoca il marmo era visibile presso la cappella del Castello di Montcavrel, non lontano da Ruisseauville, ed era di proprietà di Marguerite de Bourbon, che con l'atto lo donava al nipote Jean-Baptiste de Monchy. La famiglia che lo possedeva nel XVII secolo pare discendesse da un ramo secondario dei Lannoy<sup>613</sup>, fornendo un indizio che, sebbene del tutto discutibile, porta allo stesso contesto di committenza del sepolcro di Folleville, con cui la scultura condivide, non casualmente, gli artefici, come testimoniano le firme e i caratteri dell'opera, forse giunta in Francia insieme ai marmi per Raoul.

Diverse sono le collaborazioni con altri artefici, oltre allo zio, che Pace stipula durante la sua carriera: ad esempio nel 1509 il bissonese si accordò con Cristoforo Solari per aiutarlo nel completamento di un importante incarico ricevuto da Charles de Hautbois, vescovo di Tournai dal 1507 al 1513 e consigliere di Luigi XII, inerente la propria sepoltura<sup>614</sup>. Per far fronte alla mole di sculture che il sepolcro esigeva, anche se non ne conosciamo le forme ed è possibile che non sia stato mai messo in opera, Cristoforo Solari aveva infatti subappaltato ad altri collaboratori alcune parti del monumento, incontrando il supporto di Alessandro Della Scala, nel 1511, cui affida il basamento, e di Pace, che nello stesso anno si impegna a eseguire alcuni rilievi con la *Crocifissione* ed alcuni *Santi*, e il *gisant* del vescovo, per il quale il Solari avrebbe fornito sia il marmo sia il modello<sup>615</sup>. Lo stesso *gisant* dovette poi essere appaltato in seconda battuta ad Alessandro Della Scala, tra i più brillanti seguaci di Pace, con cui il Gagini saldò un debito a nome di Cristoforo Solari nel 1514, inerente proprio l'esecuzione della figura del vescovo giacente<sup>616</sup>.

Tra le ultime collaborazioni, prima di dedicarsi rispettivamente ai cantieri lombardi l'uno e a quelli liguri l'altro, il Tamagnino e il Gagini, insieme a Gian Giacomo della Porta, dichiararono la loro intenzione di partecipare a un concorso indetto dalla chiesa di Santa Maria del Giardino nel 1514 per cui eseguire una preziosa ancona marmorea<sup>617</sup>, ottenendone la commissione. I lavori non erano ancora iniziati nel 1519 e terminavano quattro anni dopo, coinvolgendo perlopiù il giovane Gian Giacomo<sup>618</sup>.

---

<sup>611</sup> «ANTONIUS TAMAGNINUS DE PORTA ET PAXIUS DE GAZINO MEDIOLANE(N)SES FACIEBANT». Sull'opera, che non fu concepita per l'attuale chiesa, ottocentesca, pervenne dall'abbazia di Sainte-Marie-au-Bois di Ruisseauville cfr. ZURLA 2015, pp. 323-326: 323 nota 291 (con bibliografia).

<sup>612</sup> Cfr. RODIÈRE 1941; parzialmente trascritto in ZURLA 2015, p. 324 nota 294.

<sup>613</sup> Sulla ricostruzione della parentela tra il seicentesco Jean-Baptiste de Monchy, l'avo quattrocentesco Jean e i Lannoy cfr. G. BRESCH-BAUTIER, scheda n. 190, in *France 1500-2010*, p. 366.

<sup>614</sup> Sull'opera cfr. Cfr. ZURLA 2015, pp. 97-99. Si veda inoltre paragrafo 1.2 pp. 23-34.

<sup>615</sup> ASG, *Notai antichi*, 1061/II, n. 438 (6 agosto 1511), edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 327-329 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 264-265, doc. XXVIII; MORSCHECK 1978, p. 330, doc. 491.

<sup>616</sup> ASG, *Notai antichi*, 1325, n. 373 (18 maggio 1514), edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 331 nota 1; CERVETTO 1903, p. 265, doc. XXIX; MORSCHECK 1978, p. 341, doc. 526.

<sup>617</sup> Il documento si trova in ANDREOZZI 2006, p. 69, doc. 2 (15 gennaio 1515).

<sup>618</sup> Cfr. ANDREOZZI 2006. Alle opere di questo periodo, di cui sappiamo pochissimo, eccetto i lavori per Siviglia realizzati da Pace e bottega nel 1520, Laura Damiani Cabrini e Lara Calderari hanno proposto di



Nel 1520, tra luglio e agosto, Pace assunse una prestigiosa commissione, in solido con Anton Maria Aprile<sup>619</sup>, ovvero quella concernente i grandiosi sepolcri voluti da Fadrique Enríquez de Ribera, marchese di Taifa, in memoria dei genitori, Catalina e Pedro, ed eretti nella certosa di Santa Maria de las Cuevas a Siviglia<sup>620</sup> (FIGG. 222-225). Ricollocati nella loro sistemazione originaria negli anni Novanta del secolo scorso, dopo una serie di peregrinazioni dovute all'abbandono del complesso monastico tra il 1836 e il 1842<sup>621</sup>, i monumenti riportano negli epitaffi funebri che li corredano<sup>622</sup> le circostanze in cui avvenne la loro commissione. Da

---

riferire all'attività della bottega anche alcuni rilievi che ornano la cattedrale di San Lorenzo a Lugano, eseguiti a partire dal 1517 (CALDERARI, DAMIANI CABRINI 2013, pp. 293-316) con un'attribuzione che presenta tuttavia un certo grado di incertezza, per via della mancanza di opere da prendere in esame per questo momento di attività dei due maestri.

<sup>619</sup> Lo scultore caronese otterrà importanti incarichi dai membri dell'aristocrazia spagnola, che condurrà in collaborazione con il fratello Pietro e Bernardino Gagini. Nel 1529 insieme al fratello si impegna ad eseguire il partito decorativo del palazzo di Fernando Colon a Siviglia, mentre tutti e tre saranno coinvolti nuovamente dal Ribera intorno al 1528 per l'esecuzione di alcuni mausolei destinati agli avi del marchese, ad oggi conservati nella Certosa de las Cuevas. Si tratta di tre monumenti che ospitano diverse statue di giacenti, il primo ne conta cinque (Rui López de Ribera, Inés de Sotomayor, Per Afán de Ribera il vecchio, Maria Rodríguez Marino e Aldonza de Ayala), il secondo tre (Afán II de Ribera, Teresa de Cordoba e Maria de Mendoza) e l'ultimo due (Diego Gómez de Ribera e Beatrice de Portocarrero). Nel 1529 la commissione passa al solo Anton Maria, il quale si reca a Siviglia per installare i marmi (1533). Cfr. PALOMERO PARAMO 1988, pp. 85-88, nn. 3-6. Il Ribera incarica inoltre gli scultori genovesi di procurargli un gran numero di elementi marmorei per la propria residenza sivigliana, la *Casa de Pilatos*, in parte già ornata in stile plateresco. Al 1525 risale la commissione ad Anton Maria Aprile di una prima serie di marmi mentre nel 1528 incarica lui, il fratello Pietro e Bernardino Gagini di fornirgli una più consistente seconda partita di materiali, tra cui le sculture per il portale, due fontane e un ampio numero di colonne. L'impresa venne tuttavia condotta a termine dal solo Anton Maria, il quale mise in opera i marmi a Siviglia nel 1533. Tra i grandi mausolei, Francisco Ruiz vescovo di Ávila deciderà di commissionare il proprio alla bottega di Anton Maria, che per l'impresa verrà coadiuvato da un altro fratello, Giovan Antonio e Pier Angelo Della Scala (ALIZERI 1870-1880, V, 1877, pp. 107-114); allo stesso modo anche i marchesi di Ayamonte, nella figura della vedova Zúñiga, Leonor Manrique de Castro, commissionarono, durante il soggiorno a Siviglia di Anton Maria e Bernardino Gagini il proprio sepolcro (1525). Le opere, probabilmente terminate nel 1529, furono installate nel 1533 (PALOMERO PARAMO 1988, pp. 88-92, n. 8). Come si evince dalla cronologia, Anton Maria probabilmente attese all'installazione dei vari marmi pertinenti alle diverse commesse durante un unico soggiorno sivigliano, datato al 1533.

<sup>620</sup> Sul complesso funerario spagnolo cfr. ALIZERI 1870-1880, V, 1877, pp. 91-93; JUSTI 1892a, pp. 3-7, JUSTI 1892b, pp. 70-72; CERVETTO 1903, pp. 91-93; CONTRERAS 1957, pp. 7-14; GÓMEZ-MORENO 1959, pp. 376-377; KRUFF 1977; LLEÓ CAÑAL 1979, pp. 115-130; LÓPEZ DE TORRIJOS 1987, pp. 366-370; PALOMERO PARAMO 1988, pp. 82-85, nn. 1-2; MARÍAS 2002, pp. 59-60; BRESC-BAUTIER 2007, p. 293; LOFFREDO 2010.

<sup>621</sup> Su queste vicende cfr. LOFFREDO 2010, p. 83.

<sup>622</sup> I testi delle due epigrafi sono di seguito riportati: «AQVI IAZE EL ILVSTRE SENNOR DON PEDRO ENRIQVEZ ADELLANTADO MAIOR DELLANDALVZIA HIIIO DE LOS ILVSTRES SENNORES DON FADRIQVE ENRIQVEZ ALMIRANTE MAIOR DE CASTILLA I DE DONNA TERESA DE QVINNONES SV MVGER EL QVAL FALLECIO E NEL RIO DE LAS IEGVAS A QVATRO DIAS DE HEBRERO DE IVCCCCXCH ANNOS VINIENDO DE TOMAR LA CIBDAD DE GRANADA AVIENDO SE HALLADO EN LA CONQVISTA DE TODO EL DICHO REINO DESDE QVE TOMO ALHAMA QVE FVE EL COMIENÇO DELLA EL QVAL BIVIO COMMO QVIEN AVIA DE MORIR MANDO HAZER ESTE SEPVLCRO DON FADRIQVE ENRIQVEZ DE RIBERA PRIMERO MARQVES DE TARIFA ASIMISMO ADELANTADO SU HIIIO EL ANNO DE IVDXX ESTANDO EN GENOVA AVIENDO VENIDO DE IHERVSALEM EL ANNO DE IVDXIX» (Pedro de Ribera). «AQVI IAZE LA ILVSTRE SENNORA DONNA CATALINA DE RIBERA MUGER DEL ILUSTRE SENNOR DON PEDRO ENRIQVEZ ADELANTADO MAIOR QVE FVE DELLANDALUZIA HIIA DE LOS ILVSTRES SENNORES PERAFAN DE RIBERA ASI MISMO ADELANTADO I DE DONNA MARIA DE MENDOÇA CONDESA DE LOS MOLARES SV MVGER FALLECIO EN SEVILLA EN SVS CASAS DE SANT ESTEVAN A TREZE DE ENERO DE IMD I CINCO ANNOS LA QVAL MVRIO PARA BIVIR MANDO HAZER ESTE SEPVLCRO DON FADRIQVE ENRIQVEZ DE RIBERA PRIMERO MARQVES DE TARIFA ASIMISMO

questi si capisce che Fadrique decise di affidare i sepolcri a Pace Gagini e Antonio Maria Aprile, come assodato dalle firme apportate dagli artefici sugli stessi marmi<sup>623</sup>, in occasione di un soggiorno a Genova databile al 1520. All'epoca, infatti, l'aristocratico si era trovato di passaggio in città durante il percorso di rientro da un pellegrinaggio in Terra Santa, per cui era partito l'anno precedente<sup>624</sup>.

Oltre a queste preziose informazioni sull'allogazione, non vi sono molte notizie sulla messa in opera del monumento e sui suoi tempi di realizzazione. Luigi Augusto Cervetto e Hanno Walter Kruff<sup>625</sup> vedevano nella primavera del 1521, data a cui risale una procura che Pace affida a Francesco Brocchi da Campione<sup>626</sup>, una prova dei preparativi dello scultore bissonese per la partenza per Siviglia e, dunque, per l'istallazione dei marmi. Tuttavia la complessità dell'opera porta a escludere un'esecuzione così rapida, che si sarebbe conclusa in neanche un anno, sebbene sia evidente il cospicuo intervento della bottega. La partecipazione degli aiuti, tuttavia, sembra pienamente giustificabile se si tiene conto che in quegli anni si colloca la scomparsa del Gagini<sup>627</sup>, il quale, documentato sino al 1521, potrebbe aver approntato e firmato il monumento, dirigendo i lavori, non riuscendo a metterlo in opera. Si sa d'altronde che nel 1522 l'Aprile risulta impegnato in altre commesse savonesi<sup>628</sup>, mentre appare nuovamente coinvolto in vicende sivigliane alla fine del 1525<sup>629</sup>, quando insieme all'erede della bottega di Pace, Bernardino Gagini, suo nipote, è attestato di ritorno da Siviglia. Il fatto che i due abbiano contratto in questa circostanza importanti accordi circa altri incarichi da eseguire per il Ribera, sembra candidare il 1525 a valido termine *ante quem* per la messa in opera dei due monumenti funebri a Pedro e Catalina.

---

ADELANTADO SV HIIIO EL ANNO DE IVCXX ESTANDO EN GENOVA AVIENDO VENIDO DE IHERVSALEM EL ANNO DE IVDXIX» (Catalina de Ribera).

<sup>623</sup> Per la trascrizione delle due firme: «OPUS PACE GAZINI FACIEBAT IN IANUA» e «ANTHONIUS MARIA DE APRILIS DE CHARONA HOC OPUS FACIEBAT IN IANUA».

<sup>624</sup> Le vicende del viaggio del nobile, compreso il soggiorno genovese, sono note attraverso il suo diario, cfr. ENRÍQUEZ DE RIBERA 1606, p. 178v. La descrizione di Genova: *ivi*, pp. 178v-179v.

<sup>625</sup> Cfr. CERVETTO 1903, p. 91; KRUFF 1977, p. 329.

<sup>626</sup> ASG, *Notai antichi*, 1050, n. 254, edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 332 nota 2.

<sup>627</sup> Le ultime attestazioni di Pace risalgono agli anni Venti del secolo. Alizeri riferisce di un documento inerente Pace del gennaio del 1522, ma non fornisce ulteriori specifiche, se non il nome del notaio che tuttavia, secondo gli spogli condotti da Michela Zurla, non annovera informazioni sullo scultore tra le filze dell'anno di interesse (ASG, *Notai antichi*, 1621), cfr. ZURLA 2015, p. 337 nota 342.

<sup>628</sup> In questa città lo scultore caronese esegue insieme a Giovanni Angelo Molinari, tra il 1522 e il 1524, il pulpito della cattedrale e la decorazione della cappella di Agostino Spinola nella chiesa di San Domenico, cfr. ALIZERI 1870-1880, V, 1877, p. 93 nota 1; VARALDO 1982, p. 14; VILLANI 2006, p. 98 nota 24; L. DAMIANI CABRINI, scheda n. 49, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010a, pp. 208-209; L. DAMIANI CABRINI, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010b, p. 83; ZURLA 2015, pp. 251-256.

<sup>629</sup> Per il documento cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 94-96 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 267-268, doc. XXXIII (19 dicembre 1525). Sull'attività del sodalizio tra Bernardino e Anton Maria presso il contesto spagnolo cfr. nota 620.

I due sepolcri (FIGG. 222, 223) si distinguono per la grande capacità di aggiornamento del loro committente, mirata all'adozione dei modelli più in voga, sia in Spagna sia in Italia, in grado di veicolare le peculiarità del nuovo linguaggio rinascimentale italiano, di cui i due scultori si mostrano eccellenti interpreti. La critica ha messo in luce infatti come i due monumenti non trovino riscontro nel panorama genovese, e siano stati piuttosto ispirati, da un lato, dal confronto con la tomba di Diego Hurtado de Mendoza realizzata da Domenico Fancelli (FIG. 224), alla cui impostazione si rifà soprattutto il monumento di Catalina eseguito da Pace, e, dall'altro, dalle suggestioni impresses nella mente del Ribera dalla visione della Certosa pavese, cui si deve il disegno del sepolcro condotto dall'Aprile<sup>630</sup>. Entrambe le opere, sebbene informate a soluzioni architettoniche moderne e rinascimentali, si caratterizzano dall'impiego di una profusione di elementi ornamentali desunti dal lessico antico, con una sovrapposizione e un affollamento di genietti, panoplie, arpie, ghirlande, reinterpretati dai due artefici secondo un gusto e una concezione di rielaborazione dell'antico personalistica, che conduce a due diversi esiti. Se l'Aprile rispetta, con capacità e inventiva, le volontà del committente di sviluppare un linguaggio tipicamente 'spagnolo', in cui l'esuberante ricerca decorativa fonde elementi classici e platereschi, soluzioni più elaborate in seno a una rilettura profonda dell'antico sembrano invece essere adottate da Pace, come si evince dalla lettura del monumento di Catalina (FIG. 222). Le sculture di quest'opera, se in certi particolari sono avvicinabili ad alcune soluzioni adottate nella cappella Lomellini, come si vede nei rilievi inseriti al di sopra del sarcofago e sulla lunetta, associabili all'edicola della chiesa genovese per il rilievo dell'*Adorazione dei magi* (FIG. 199), o nei *Santi* entro nicchie del complesso spagnolo vicini alle *Virtù* della stessa San Teodoro, rivelano tuttavia una componente modernissima nell'elaborazione dell'ornato che non è riscontrabile nelle altre opere del Gagini. Michela Zurla ha individuato in questo peculiare modo di interpretare i modelli antichi l'atteggiamento tipico riconducibile a una corrente scultorea sviluppatasi tra il 1519 e il 1520 a Carrara, in concomitanza con la presenza dell'*atelier* di Bartolomé Ordóñez, che qui lavora in quel periodo in relazione proprio ad alcune commesse spagnole<sup>631</sup>. Le soluzioni elaborate in questa circostanza ebbero grande influenza sul linguaggio degli artefici che presero parte all'impresa, trasformandosi in una sorta di repertorio comune

---

<sup>630</sup> Il primo a evidenziare le affinità tipologiche con il portale maggiore della Certosa, e in particolare con la soluzione a doppie colonne aggettanti, è Hanno Walter Kruft (1977, pp. 330-331). Fernando Loffredo ha poi evidenziato gli stretti legami esistenti tra gli Enríquez de Ribera e i certosini (2010, p. 95 nota 7). Altri confronti in ZURLA 2015, p. 338.

<sup>631</sup> L'Ordóñez stava lavorando al sepolcro di Filippo il Bello e Giovanna la Pazza e a quello del cardinale Francisco Ximénez de Cisneros, di cui si era preso carico alla morte di Domenico Fancelli (1519). Per assolvere agli impegni contratti lo scultore prese residenza a Carrara, dove trascorse i suoi ultimi anni di vita. I nomi dei collaboratori dello spagnolo sono trascritti nel suo testamento e nell'inventario steso subito dopo la sua scomparsa (9 e 10 dicembre 1520, cfr. ANDREI 1871, p. 58), in cui si documenta anche lo stato dei lavori. Su queste vicende si vedano MIGLIACCIO 1992, pp. 110-136 e ZURLA 2013.

che, irradiatosi da Carrara in terra di Spagna, si estese ben presto nella limitrofa area lombardo-ligure, come si riscontra nello stile di molti personaggi operanti a Genova, tra cui il citato Alessandro della Scala, i fratelli Anton Maria e Pietro Aprile da Carona e Bernardino Gagini. Se questi ultimi inaugurarono, negli anni appena successivi, con le loro botteghe e le collaborazioni, l'inizio di un periodo in cui il rapporto tra l'aristocrazia iberica e gli scultori genovesi fu quasi esclusivo, forte di collaborazioni ormai consolidate e dalla soddisfacente riuscita, è il Della Scala, già collaboratore di Pace a queste date, che può più facilmente aver ricevuto l'incarico di eseguire le peculiari componenti ornamentali del monumento Ribera, impregnate di quel tipico verbo carrarese<sup>632</sup>.

Questo quadro sulla scultura del Quattrocento genovese non può che concludersi con la personalità di Pace Gagini, il quale, se con la sua attenzione al mercato extra cittadino, e specialmente estero, esporta e amplifica, portandole al massimo grado di riuscita, quelle dinamiche imprenditoriali proprie del modello societario lombardo genovese, si pone al contempo quale miglior paladino della lotta a quello stesso, rigido, sistema corporativo. L'efficienza dell'organizzazione antelamica aveva infatti portato in breve tempo nel corso della seconda metà del Quattrocento alla creazione di un regime monopolistico, mantenuto attraverso la qualità garantita dei prodotti, spesso realizzati in produzione seriale, tramite cui, tuttavia, si era giunti a un sistema cristallizzato, in cui il potere decisionale era detenuto da una ben definita gerarchia sociale interna alla corporazione, dove chi era in città da più tempo si accaparrava le commesse di maggior spicco e dettava legge verso i nuovi arrivati. La crisi del sistema era imminente e scoppiò con un conflitto databile tra il 1515 e il 1520, in cui le rivendicazioni sociali furono in parte mascherate dalla proclamazione di pretese rivendicazioni di stampo umanistico, tramite cui gli scultori miravano ad emanciparsi dagli architetti, per formare una nuova Arte e rispondere a nessun altro che a loro stessi, in virtù dell'autonomia del fare scultura. Dopo una vita passata ad apporre la propria firma sulle opere eseguite, rivendicando nei contratti di allogazione il titolo di *sculptor*, il 20 novembre 1520 Pace Gagini è in prima linea tra i firmatari della supplica, con la quale insieme ad altri scultori avanza richiesta al Senato circa il permesso di eleggere propri rappresentanti, distinti rispetto ai consoli dei *magistri antelami*<sup>633</sup>. Il 6 dicembre dello stesso anno<sup>634</sup> il Gagini è nuovamente tra i rappresentanti degli scultori che hanno richiesto al Senato il riconoscimento di uno *status* autonomo rispetto ai *magistri antelami*: la scissione è ormai prossima e si nominano, rimettendoli all'approvazione del Senato, due arbitri, uno per

---

<sup>632</sup> Su queste considerazioni si veda ZURLA 2015, pp. 339-342. Per il fenomeno delle esportazioni dei marmi genovesi in Spagna cfr. JUSTI 1892a; JUSTI 1892b; CONTRERAS 1957; GÓMEZ-MORENO 1959; LÓPEZ DE TORRIJOS 1987; PALOMERO PARAMO 1988; MARÍAS 2002; BRESCH-BAUTIER 2007, pp. 292-297.

<sup>633</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 350 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 265-266, doc. XXX.

<sup>634</sup> Cfr. ASG, *Notai antichi*, 1528, n. 5; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 351-353 nota 1.

parte, ovvero Domenico Spinola per i *magistri antelami* e Cattaneo Gentile Falamonica per gli scultori. Per Genova si apre così un nuovo capitolo della storia della scultura, accompagnato da un nuovo modo di concepire il fare scultoreo stesso.



## CAPITOLO II

GIOVANNI DA BISSONE

RICOSTRUZIONE DI UNA PERSONALITÀ ARTISTICA DELLA GENOVA  
DEL QUATTROCENTO

### 2.1 Un problema documentario: interrogativi e certezze

La figura di Giovanni Gagini da Bissone, una delle personalità meno sfuggenti e più definite nel panorama scultoreo del Quattrocento genovese, è sempre stata, per questa sua virtù, una delle più apprezzate dalla critica, che nel corso degli anni non ha esitato nel ricondurre alla sua mano diversi pezzi adespoti, di qualità più o meno discutibile<sup>1</sup>. Sulla scia dei primi autorevoli studi, importanti contributi irrobustiti da cospicue appendici documentarie, condotti da Federigo Alizeri e Luigi Augusto Cervetto<sup>2</sup>, si è ricorso spesso al nome di questo artefice e al suo peculiare stile scultoreo nel tentativo di fare chiarezza tra la vasta e disordinata mole di opere prive di paternità presenti sul territorio genovese. Un'operazione più che lecita, favorita dalla possibilità di riscontrare traccia di questo nome in un nutrito gruppo di atti notarili, riconducibili a un preciso insieme di opere<sup>3</sup>, capaci di tradurre in forme visibili un'identità artistica pregevole, e tanto più ragguardevole dal momento che non è possibile fare altrettanto per la maggior parte dei *magistri* che figurano attivi nel periodo storico preso in esame<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Per una bibliografia di riferimento sullo scultore: ALIZERI 1870-1876, IV, 1876, pp. 121,135-136, 139-159, 172-181; CERVETTO 1903, pp. 55-66; pp. 250-256, docc. X-XIX; VENTURI 1901-1940, VI, 1908, pp. 838-840; GAVAZZA 1959, pp. 173-184; LIGHTBOWN 1961, pp. 412-415; POPE-HENNESSY 1964, I, pp. 386-392, 246-252; SEYMOUR 1966; ALGERI 1977, pp. 65-78; KRUFIT 1978, pp. 31-35; MÜLLER-PROFUMO 1992, pp. 61-62, 74, 94-104, 163-165; NEGRI ARNOLDI 1994, pp. 190-201; CERVINI 2005, pp. 152-177; TAGLIAFERRO 1987, pp. 218-263; SPIRITI 2008, 36-45; BOCCARDO 2009, pp. 459-463; DI FABIO 2011c, pp. 623-641; GALLI 2014, pp. 193-216; ZURLA 2015, 37-53; 345-346; GALLI 2017, pp. 10-23; GALLI 2018a, pp. 77-99; FALCONE 2018, pp. 97-98. Per i contributi specifici relativi alle singole opere analizzate si vedano i rispettivi paragrafi di approfondimento.

<sup>2</sup> Vedi *supra*, nota 1.

<sup>3</sup> Su questi aspetti, documentali e artistici, cfr. *infra*.

<sup>4</sup> Tanti nominativi presenti nei rogiti, come si evince da un primo spoglio delle testimonianze edite, restano dissociati da una produzione personale specifica, lasciando a queste personalità contorni sfumati e poco definibili. Per la ricchezza di nominativi e la presenza costante di omonimie cfr. Appendice documentaria.

Un più attento riesame degli atti notarli a disposizione unitamente al recupero di nuovo materiale documentario, ha permesso tuttavia di fare maggiore chiarezza su questo artefice, storiograficamente ricostruito fino a fargli ricoprire un ruolo di protagonista assoluto per tutta la seconda metà del secolo, anche in virtù di proposte attributive eccessive nel numero e modeste nella qualità.

Alle recenti riconsiderazioni di Maria Falcone e Michela Zurla<sup>5</sup> si unisce pertanto quella della scrivente, con lo scopo (una necessità storiografica ormai inevitabile) di sciogliere il malinteso critico nato dalle prime interpretazioni documentali, e di conferire fisionomie più chiare alle due – e più – figure di scultori rimaste confuse (e a tratti intrappolate) nell’etichetta ‘Giovanni Gagini da Bissone’.

Con questo appellativo si è sempre identificato un personaggio appartenente alla schiatta dei Gagini: la stessa cui afferiva il brillante Domenico, con il quale un artefice di nome Giovanni, proveniente da Bissone, collaborava già nel 1448, quando compare per la prima volta sulla scena genovese. Il legame a questa specifica cerchia famigliare veniva ricavato già da Alizeri<sup>6</sup>, e ribadito da Cervetto con riferimento a un documento datato al 1504<sup>7</sup>, in cui si poteva individuare in lui il figlio di un certo Beltrame e il fratello di Antonio e Pace Gagini, tutti originari di Bissone. A queste testimonianze si andavano ad unire poi, nel 1932, quelle riscontrate, da uno studioso locale, nel Ceresio, in area luganese, dove alcune notizie documentarie ed epigrafiche attestano la presenza di Giovanni e della sua famiglia sino al 1517<sup>8</sup>.

Si delineava così un percorso biografico che avrebbe avuto successo per tutto il Novecento sino agli studi più recenti, e che tuttavia, già a partire dal riepilogo di questo quadro documentario edito, poteva rivelare, a chi lo avesse analizzato nel dettaglio, diverse incongruenze. Ipotizzando infatti per il Bissonese una data di nascita anteriore al 1428 (poiché il giovane scultore non poteva essere stato ingaggiato dai membri della confraternita del Battista per una delle imprese più importanti del secolo se non fosse stato già un artista affermato), l’arco cronologico che si viene a creare con gli estremi biografici a disposizione diventa decisamente lungo per la vita di un uomo del Quattrocento, anche se si tratterebbe di un caso di longevità inconsueta, ma non impossibile, considerando che lo stesso Domenico Gagini visse per un

---

<sup>5</sup> La prima studiosa affronta la questione in un inedito studio, elaborato con la stesura della tesi dottorale prodotta a Siena, sotto la supervisione del professor Roberto Bartalini, i cui esiti parziali sono stati resi noti tramite una recente pubblicazione (FALCONE 2018, pp. 83-115); la seconda rende note queste riflessioni nel capitolo della propria tesi dottorale dedicato allo scultore (ZURLA 2015, pp. 37-53), e promette una pubblicazione tematica attualmente in corso di stampa.

<sup>6</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1876, IV, 1876, p. 140.

<sup>7</sup> ASG, *Notai Antichi*, 1158, n. 215, edito parzialmente in CERVETTO pp. 255-256, doc. XVIII.

<sup>8</sup> Cfr. GUIDI 1932, p. 143.



considerevole arco di tempo, dagli anni venti fino al 1492<sup>9</sup>. Problemi seri nascono invece dall'atto rogato nel 1504, in cui si direbbe della sua parentela con Pace Gagini: questi risulta infatti attivo in città soltanto a partire dal 1493, e ciò fa dedurre tra i due fratelli un divario di età che si aggirerebbe sui cinquant'anni, rendendo decisamente critico il riconoscimento della parentela.

La questione sembra sciogliersi se si riconosce nella figura di Giovanni Gagini da Bissone creata da questi fraintendimenti almeno due personalità distinte, originarie della stessa vallata: da una parte Giovanni da Bissone, ricordato privo del cognome e del patronimico, in una serie di testimonianze che vanno dal 1448 al 1465<sup>10</sup>; dall'altra Giovanni di Beltrame Gagini da Bissone, il protagonista dell'atto del 1504, il vero fratello di Pace e Antonio, che comincia a fare comparsa nei documenti solo a partire dal 1475. Questi è sempre qualificato dal patronimico (come se i notai si preoccupassero con tale espediente di distinguerlo da possibili omonimie) e morirà effettivamente a Mendrisio nel 1517.

Che nominativi uguali nei documenti si attaglino a personalità differenti era peraltro già presente ad Alizeri, che, nel momento in cui si accinge ad illustrare la vita di Giovanni, ammonisce il lettore per la possibilità di confondere questo artefice, figlio di Beltrame, con un omonimo, figlio di Andrea, del quale però non fornisce maggiori informazioni<sup>11</sup>. La nota è tuttavia di rilievo, poiché ulteriori testimonianze documentali, messe in luce dagli incartamenti pubblicati da Christiane Klapisch-Zuber<sup>12</sup> nel suo volume sui lavoratori del marmo, permettono di individuare un terzo nominativo, quello di un Giovanni di Andrea da Bissone, attivo tra il 1476 e il 1484<sup>13</sup>. Viene spontaneo chiedersi se questa figura sia sovrapponibile a quel *magister*

---

<sup>9</sup> Per gli estremi biografici della vita di Domenico e un riepilogo della sua opera cfr. COSENTINO 2005, pp. 206-211.

<sup>10</sup> Il riferimento è qui sulla base dei documenti in cui è menzionato Giovanni da Bissone. Per la coincidenza con la personalità di Giovanni di Andrea da Bissone, il successivo dilatarsi degli estremi biografici vedi oltre nel testo.

<sup>11</sup> Il riferimento a tal secondo Giovanni di Andrea è privo di riferimenti documentari, cfr. ALIZERI 1870-1876, IV, 1876, pp. 139-140. L'erudito ci parla poi di un secondo Andrea, secondo lui originario di Campione e appartenente alla famiglia Brocchi, sebbene non vi siano documenti che leghino il nome dell'autore a questa famiglia, *ibidem*, p. 220.

<sup>12</sup> KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 168-169 nota 52, 196 nota 148, 386 doc. 11, 389 doc. 14. Nel 1476 il bissonese diviene procuratore di un Maffioli, Giovanni (o Giacomo) di Antonio, per il quale risolve alcune questioni nate con i certosini di Pavia (ASM, *Notarile Carrara*, 1475-77, busta 1, c. 98, 25 maggio 1476), citato in KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 168-169 nota 52) e con il quale si era consociato, insieme con altri maestri, nel gennaio dello stesso anno per dividere gli oneri e i profitti intorno alla gravosa gestione delle cave apuane (ASM, *Notarile Carrara*, 1475-77, busta 1 c. 48 v, 27 gennaio 1476; citato in KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 196-197 nota 148). Con alcuni, probabilmente congiunti, del Maffioli, Giovanni si accorda poi nel 1478 per la gestione di una cava a Sponda (KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 188-189, 386 doc. 11, 14 maggio 1478), mentre dal 1481 è residente a Carrara, dove prende a bottega un garzone (KLAPISCH-ZUBER 1973, p. 389 doc. 14), come conferma un secondo atto datato al 14 luglio 1484 e firmato a Genova (ASG, *Notai Antichi*, 1245, n. 350, citato in ZURLA 2015, p. 39 nota 157, 346). Un ultimo atto, inedito, relaziona Giovanni alla famiglia dei Maffioli carraresi già nel febbraio 1455 (vedi nota 13). Per approfondimenti vedi. *Infra*.

<sup>13</sup> KLAPISCH-ZUBER (1973, p. 169 nota 54) segnala come forbice temporale per la data di morte del bissonese quella dal 1484 al 1488, non essendo poi citato nei documenti di Nicola Parlanciotto.

*Iohannes de Bissono* di cui i documenti tacciono il patronimico, invece di far postulare l'esistenza di un terzo, omonimo, artefice. E la risposta pare affermativa, sia perché nulla osta alla sovrapposizione delle due figure, sia perché due documenti inediti, riemersi tra le carte dell'archivio notarile genovese, forniscono ulteriori prove circa i precoci contatti di Giovanni di Andrea da Bissone con un membro della famiglia carrarese dei Maffioli, già databili al 1455<sup>14</sup>, e circa lo stato sociale dello scultore, che già nel 1462 è indubbiamente *habitor civitatis Janue*<sup>15</sup>. Le nuove evidenze permettono pertanto di fondere le due personalità di Giovanni da Bissone e Giovanni di Andrea da Bissone in un solo artefice, confermando quanto aveva già proposto Michela Zurla<sup>16</sup>, poiché comprova la presenza in città del figlio del defunto Andrea, finora documentato solo a partire dall'intensificarsi dell'attività carrarese intorno agli anni Settanta del secolo, e si pongono come le più precoci testimonianze genovesi recanti un patronimico che non coincida con Beltrame<sup>17</sup>. Attesta inoltre una sua continuità di interesse verso il contesto carrarese che si va a collocare tra l'attività di reperimento dei marmi per la cappella del Battista del 1448 e la successiva attestazione di contatti con Carrara, datata al 1476<sup>18</sup>, facendo del trasferimento in Toscana l'ultimo atto di un progetto a lungo coltivato.

L'identificazione con Giovanni di Andrea permette inoltre di confortare la congettura sull'età del Bissonese, per il quale si propone una data di nascita collocabile intorno agli anni Venti del Quattrocento. Ebbe insomma probabilmente un percorso formativo simile a quello di Domenico Gagini - come si illustrerà a breve - e documentato per certo sino al 1484, anno in cui promette una certa somma a Girolamo Lercadio in favore del figlio<sup>19</sup>.

L'assenza costante del cognome nelle carte che lo citano non permette di chiarire in maniera definitiva l'appartenenza o l'estraneità dello scultore al clan dei Gagini<sup>20</sup>. La parentela che spesso lega gli artisti dei laghi provenienti da uno stesso luogo di origine, e la collaborazione con Domenico Gagini, spinsero la critica a riconoscere in Giovanni un membro della stessa cerchia

---

<sup>14</sup> L'atto tratta di una procura di pagamento, per cui Giovanni da Bissone del fu Andrea, maestro d'antelamo, dichiara a Matteo de Vivolo di dovergli la somma di 73 lire, 14 soldi di lire genovesi, residuo di un debito di 113 lire, 14 soldi vantato da detto Matteo contro Antonello de Maffiolo da Carrara, per il quale Giovanni si era offerto garante e fideiussore. Cfr. ASG, *Notai antichi* 724, doc. 56 (25 febbraio 1455). Un sentito ringraziamento va rivolto all'archivista e ricercatore indipendente Davide Gambino, senza la cui preziosa collaborazione non sarebbe stato possibile analizzare il contenuto di questi ritrovamenti.

<sup>15</sup> ASG, *Notai Antichi*, 591, n. 172. Si rimanda alla fine del capitolo per la trascrizione del documento.

<sup>16</sup> Cfr. ZURLA 2015, pp. 37-53: 39-40. Come qui si legge, da comunicazione orale intrattenuta tra le studiose, dello stesso avviso pare essere anche Maria Falcone.

<sup>17</sup> A fare eccezione è l'ultimo atto noto recante il nome di Giovanni di Andrea, reperito da Michela Zurla tra le carte di Martino Brignole e datato 14 luglio 1484 (ASG, *Notai antichi*, 1245, n. 350; citato in ZURLA 2015, pp. 39 nota 157; 346), che, sebbene rogato a Genova, ribadisce tuttavia la condizione di residenza dell'artefice in Carrara, già nota dal documento del 1482, senza aggiungere informazioni rilevanti alla parentesi genovese dell'autore, a quel tempo conclusa da diversi anni.

<sup>18</sup> Vedi nota 12.

<sup>19</sup> Per il documento ASG, *Notai antichi*, 1028, n. 572, in ZURLA 2015, pp. 39, 346 (17 giugno 1482).

<sup>20</sup> Lo stesso d'altronde succede per il caso di Filippo Solari e Andrea da Carona, per i quali se comune è il luogo di origine, incerta è l'appartenenza di Andrea alla stirpe dei Solari. Cfr. paragrafo 1.4.1.

famigliare. Ciò avvenne col supporto di una errata lettura dei documenti: come si è illustrato, ma si tratta di una possibilità che, tuttavia, in assenza di ulteriori prove pendenti nel l'uno o nell'altro senso, si ritiene lecito tenere in considerazione, almeno come ipotesi di lavoro, dal momento che non inficia il giudizio critico sull'operato dello scultore<sup>21</sup>.

Nonostante l'arbitrario accorpamento, e a prescindere dalla non accertabile discendenza geginiana, le opere di scultura ancora esaminabili riferite al cosiddetto 'Giovanni Gagini' sono tutte riconducibili, sulla base documentaria, alla mano di Giovanni di Andrea da Bissone, e ciò avvalora la legittimità della sua scissione dall'omonimo ed effettivo figlio di Beltrame Gagini.

È al più anziano Giovanni di Andrea da Bissone, cui il presente contributo monografico è dedicato, che si rivolge il doge Campofregoso per l'acquisto dei marmi per la cappella del Precursore nel 1448; sempre a lui sono ascrivibili le sculture documentate del portale di piazza San Matteo eseguite per il palazzo di Giorgio Doria (1457), con gli stipiti intagliati e la targa sovrapporta raffigurante l'episodio di *San Giorgio che uccide il drago*; e così quelle per la tomba pensile del cardinale Giorgio Fieschi, concepite insieme all'edificazione della cappella omonima, in cattedrale (1465).

Con queste opere sicure si costruisce un contenuto, ma ricco, repertorio di forme e modelli che ha permesso di allargare nel tempo il catalogo dello scultore, come si vedrà, grazie alla comparazione stilistica e alla metodologia attributiva.

Per quanto concerne le sue frequentazioni carraresi, si tratta non di una parentesi ma di un rapporto costante, come si è anticipato, che rivela un altrettanto costante interesse verso un mondo, e più precisamente un mercato, quello del marmo, capace di assicurare grandi guadagni.

Il primo contatto imprenditoriale diretto con l'ambiente carrarese a noi noto risale al 1455, come detto, da cui si apprende che Giovanni è fideiussore di Antonello de Maffiolo da Carrara: un ruolo che lascia supporre un suo più o meno lungo trascorso presso le cave, capace di conferirgli il grado di fiducia necessario a questo genere di incarichi. Due testimonianze precedenti d'altronde attestano la presenza di Giovanni tra Carrara e Pietrasanta per due questioni: una, ben nota, per la scelta dei marmi destinati alla cattedrale genovese; l'altra, purtroppo irreperibile, si desume dal contratto che nel 1452<sup>22</sup> Giovanni stipula con il

---

<sup>21</sup> Non è dello stesso parere Michela Zurla (2015, p. 39), che legge nell'assenza documentaria una certezza del mancato legame parentale, dal momento che in altre circostanze il grado di parentela viene formalmente espresso negli atti, come per il caso tra Domenico Gagini e il nipote Elia. Per i documenti circa la relazione tra i due artefici cfr. paragrafo 1.4.2. e Appendice documentaria.

<sup>22</sup> Il documento venne rogato dal notaio Nicolò Iofredi nell'agosto 1451, forse in occasione di qualche visita di Giovanni in zona, per l'approvvigionamento presso le cave, e purtroppo non è più rintracciabile presso il fondo notarile pietrasantino, oggi all'Archivio di Stato di Firenze (ZURLA 2015, p. 122, nota 15). La menzione dell'atto nel documento per il subappalto a Leonardo Riccomanni del portale della sagrestia in Santa Maria di Castello del 3 gennaio 1452 (ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 145-147 nota 1; CERVETTO 1903, p. 250, doc. X), è funzionale a sottoscrivere la sostituzione dello stesso in virtù del nuovo accordo tra i due *magistri*, il che ha lasciato presupporre all'Alizeri che le opere riferite al primo contratto «non punto distinte

pietrasantino Leonardo Riccomanni, in cui si fa allusione a un atto firmato dai due a Pietrasanta l'anno precedente (agosto 1451) per la «fattura di cose parecchie»<sup>23</sup>, da realizzarsi per mano del toscano. Per quanto concerne famiglia Maffioli<sup>24</sup> Giovanni sarà in relazione, nei primi mesi del 1476, con Jacopo di Antonio, del quale risulta prima socio, insieme a Nicola di Cristello, per la gestione di una cava<sup>25</sup>, secondo usi tipici per il mercato del marmo<sup>26</sup>, e poi procuratore<sup>27</sup>. Ancora, per volontà degli eredi di un Giovanni Pietro Maffioli, il 14 maggio 1478 a Giovanni di Andrea da Bissone viene affidata in locazione per un anno una cava a Torano<sup>28</sup>; in questo caso egli viene addirittura preferito ad altri due concorrenti, entrambi appartenenti alla famiglia Maffioli: un vero e proprio privilegio, che denota l'abilità di Giovanni nel guadagnare la stima e la fiducia di una delle più influenti famiglie carraresi attive nel commercio del marmo. Un successo che dovette essere determinante per il suo trasferimento permanente a Carrara, ormai all'apice del successo, come indica il documento rogato in città nel gennaio 1481, da cui si ricava che Giovanni è ormai *habitatores carrarie*, e dispone di una propria autonoma bottega<sup>29</sup>.

Procedendo nel vaglio documentario, è possibile poi epurare il suo catalogo dalle realizzazioni pertinenti il più giovane Giovanni di Beltrame Gagini. Questi è infatti il documentato autore delle perdute sculture per l'arredo della cappella de Fornari nella chiesa di Santa Maria delle Vigne (1488) e di quella presso la chiesa di Nostra Signora della Consolazione, per cui riceve un pagamento nel 1491, simili nell'aspetto alla cancellata marmorea realizzata nel 1495 per la sede dei Disciplinati di Nostra Signora di Caprafico, a Nervi<sup>30</sup>. Dopo queste commesse scultoree, tutti i documenti riguardanti il giovane Gagini, a partire dallo scadere degli

---

nella scritta del Fazio, ma troppo facili a credersi fra quelle molte che notammo in Castello» fossero da rintracciare in quelle eseguite per il complesso domenicano (ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 145).

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Cfr. KLAPISCH-ZUBER 1973, *ad indicem*.

<sup>25</sup> ASM, *Notarile Carrara*, busta 1, c. 48v. (27 gennaio 1476); citato in KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 196-197 nota 148; ZURLA 2015, pp. 46 nota 194; 346.

<sup>26</sup> Su questi aspetti si veda KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 155-218.

<sup>27</sup> Nello specifico Jacopo di Antonio Maffioli nomina Giovanni di Andrea da Bissone come suo procuratore per risolvere una lite con i monaci della Certosa di Pavia, cfr. ASM, *Notarile Carrara*, busta 1, c. 98 (25 maggio 1476), citato in KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 168-169 nota 52; ZURLA 2015, pp. 39, nota 157; 346. Interessante notare inoltre che Jacopo Maffioli (di Antonino) è lo stesso imprenditore che, insieme a un Jacopo Guidi da Torano fornisce dieci carrate di marmo a Giovanni d'Aria nel 1482 (ASM, *Notarile Carrara*, busta 2, filza 1, c. 113v.; KLAPISCH-ZUBER 1973, p. 391-392, doc. 16), che Michela Zurla ipotizza essere quelli destinati al monumento di committenza roveresca in esecuzione presso la Cappella Sistina di Savona (ZURLA 2015, pp. 58, nota 243; 247, nota 121; 351). Su quest'opera cfr. paragrafo 1.4.3.

<sup>28</sup> Cfr. KLAPISCH-ZUBER 1973, p. 386, doc. 11; ZURLA 2015, pp. 46, nota 194; 346.

<sup>29</sup> Il documento informa che Zanetto di Castellino da Gragnana entra come apprendista nella bottega di Giovanni di Andrea da Bissone, residente a Carrara (2 gennaio 1481, cfr. KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 389-390, doc. 14; ZURLA 2015, p. 39 nota 157).

<sup>30</sup> Per i documenti, si consultino rispettivamente ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 175-176; CERVETTO 1903, pp. 254-255, doc. XVI (17 settembre 1488); ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 180 nota 1; CERVETTO 1903, p. 255, doc. XVII (11 marzo 1491); ASG, *Notai antichi*, 915bis, n. 16 (26 gennaio 1495); citato in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 181 e in CERVETTO 1903, pp. 65-66. Sulle opere dello scultore e sulla sua attività di antelami e imprenditore cfr. paragrafo 1.4.2 *Giovanni di Beltrame Gagini da Bissone*.

anni Ottanta in poi, si articolano in procure, compravendite di pietre e marmi, lavorati o meno (soprattutto colonne), contratti di apprendistato, obblighi assolti verso i Padri del Comune e la Corporazione dei *magistri antelami*<sup>31</sup>. Le ultime attestazioni dello scultore omonimo del nostro si riscontrano nelle terre d'origine, dove, felicemente rimpatriato con la moglie, il *magister* consuma i frutti maturati grazie all'esperienza imprenditoriale genovese.

Una serie di notizie documentate inerenti un "Giovanni da Bissone" si riscontrano infine per la realizzazione di manufatti per i quali non è possibile stabilire con certezza l'assegnazione all'una o all'altra personalità. Tra queste si collocano ad esempio i sovrapporta commissionati dal Banco di San Giorgio negli anni Ottanta del secolo (1487-88), per cui un "Johannes de Bissone" riceve copiosi pagamenti, ma dei quali purtroppo non è rimasta traccia visibile e valutabile dal punto di vista stilistico. Nonostante Giovanni da Bissone sia avvezzo a questo genere di produzioni, non è impossibile che ad occuparsene sia stato il più giovane omonimo, d'altronde ormai artefice autonomo e apprezzato a quell'altezza cronologica.

È tuttavia lecito provare a ipotizzare un legame tra Giovanni da Bissone e la Corsica, dal momento che a Bonifacio, presso la chiesa di Santa Maria Maggiore, è presente un tabernacolo (FIG. 321), datato al 1465<sup>32</sup>, che mostra uno stile assai vicino a quello dello scultore lombardo, che si propone in questa sede di assegnargli. Se l'attribuzione venisse accolta, andrebbero a incrementarsi gli elementi a favore di un riconoscimento del nostro Giovanni da Bissone nell'autore pagato dal Banco per i rilievi corsi negli anni Ottanta del secolo.

Più problematico è il caso costituito dal rosone della chiesa San Michele Arcangelo, parrocchiale di Pigna, piccolo borgo dell'Imperiese, collegata al nostro artefice per la presenza, sulla facciata, di una firma prossima alla ruota intagliata, che recita «Ioh(anne)s d(e) Bis(s)ono», accompagnata da un'altra che ricorda «Georg (ius) d(e) Lancia», oltre alla data, 1450. Se le date consentirebbero di identificare il primo artefice con Giovanni di Andrea, così come una realizzazione a Genova e un invio per mare risolverebbero il problema della distanza geografica, la modesta qualificazione formale della ruota illustrante fantasiosi temi allegorici<sup>33</sup>, cui sembra in particolar modo rivolta l'attestazione epigrafica, porta a riconsiderare che si possa riconoscervi la mano tanto più sicura, spigliata ed elegante dell'autore che di lì a poco intaglierà - come attestano i rogiti - il combattimento di *San Giorgio contro il drago* per il portale di piazza san Matteo 14.

Se il Giovanni e il Giorgio operanti a Pigna avessero invece voluto apporre la loro firma sulla facciata della parrocchiale per ricordare ai passanti la loro bravura nell'edificazione della chiesa - un tipico ruolo da *magister antelami* - la presenza di Giovanni di Andrea potrebbe ancora essere

---

<sup>31</sup> Per i dettagli cfr. *Appendice documentaria*.

<sup>32</sup> Su quest'opera si veda il paragrafo 3.5.4.

<sup>33</sup> Per una lettura della ruota e dei suoi significati, anche in rapporto al prezioso polittico di San Michele Arcangelo del Canavesio, cfr. CERVINI 2005, pp. 61-86.

presa in considerazione, tenuto conto delle sue capacità da maestro costruttore e architetto, che non disprezza, e che fanno parte integrante del suo bagaglio professionale<sup>34</sup>. Sotto questo profilo non si ritiene convincente l'osservazione di Michela Zurla circa il mancato coinvolgimento di Giovanni da Bissone per questo genere di attività in quanto esso sarebbe «più confacente ad un maestro costruttore che non ad uno scultore, pur abile anche nel campo architettonico»<sup>35</sup>, dal momento che non esiste, a queste altezze cronologiche, una distinzione netta di mansioni all'interno della corporazione dei maestri antelami. L'attività conclamata di Giovanni come architetto, come tale ingaggiato per la costruzione della cappella Fieschi (1465), conferma la possibilità da parte dell'artefice di spaziare fra ogni tipo di competenza svolta dai membri della corporazione, che in casi particolari erano addirittura chiamati a prestarsi per una sorta di lavoro coatto al servizio del Comune in qualità di forza lavoro e manovalanza non retribuita, a prescindere dalla loro individuale capacità<sup>36</sup>. Tuttavia, dal momento in cui esistono ulteriori testimonianze, datate al 1439, tra il 1459 e il 1460 e al 1461, il problema si complica. In essi si riconosce un'attività indubbia di *magister antelami* in senso tradizionale a un Giovanni da Bissone per l'erezione di un muro a protezione della “chiappa dei pesci”<sup>37</sup>, per imprecisati lavori presso Ponte Calvi insieme a Paolo da Brea e Marchetto da Gandria<sup>38</sup>, e infine, per l'aiuto prestato nell'edificazione del ponte di Santa Zita, affidato dai Padri del Comune a Pietro e Giorgio da Carona<sup>39</sup>. Se Giovanni di Andrea nasce intorno al 1428, come si crede, risulta subito chiaro che non gli sarebbe stato possibile stipulare un contratto a soli dieci anni circa: si ritiene pertanto verosimile l'identificazione di un terzo omonimo artefice, più anziano, distintosi, o perlomeno ricordabile, per le più riuscite capacità in ambito costruttivo-edilizio, in cui il nostro non vi si individua, non per incapacità nel settore, ma per semplici questioni anagrafiche. Resta comunque dubbia l'eventuale partecipazione dell'artefice alla collaborazione con gli altri intelviesi per i lavori ai ponti Calvi e di Santa Zita, più inoltrati nella seconda metà del secolo, e per i quali non sembra possibile stabilire con certezza il suo grado di coinvolgimento. Interessante è tuttavia notare che Paolo da Brea comparirà anche come fidato collaboratore e fideiussore di Giovanni di Andrea nel documento di allogazione per la costruzione della cappella Fieschi in cattedrale<sup>40</sup>,

<sup>34</sup> Su questi aspetti cfr. paragrafo 1.1.

<sup>35</sup> Cfr. ZURLA 2015, p. 40.

<sup>36</sup> È questo il caso di un documento datato al 1486, che coinvolge inoltre Giovanni da Bissone di Beltrame, scultore, imprenditore e pertanto anche costruttore, in una parola, *magister antelami*, in cui tutti i *magistri* iscritti alla corporazione e residenti in Genova dovettero prestare una giornata di lavoro per la costruzione del nuovo Molo, cfr. POLEGGI 1966, pp. 63, 66-67 doc. I.

<sup>37</sup> Per la *Clapa piscium* cfr. GROSSI-BIANCHI, POLEGGI 1980.

<sup>38</sup> Entrambi i documenti sono citati in DECREI 1996, pp. 418-419; e in PODESTÀ 1913, pp. 82 nota 25, 123. Per questo genere di attività legata alle strutture portuali cfr. PODESTÀ 1913.

<sup>39</sup> Cfr. CERVETTO 1903, p. 252, doc. XIII (2 dicembre 1461).

<sup>40</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 158 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 251-252, doc. XII (18 giugno 1465). Sulla questione si tornerà al capitolo 3.4.

rendendo possibile ammettere una possibilità di cooperazione tra i due *magistri antelami* anche per i lavori al Ponte Calvi.

A questa documentazione si aggiunge un'altra serie di rogiti che per la loro ambiguità nell'identificare lo scultore nominativi sono state riferite dalla critica alla figura di Giovanni Gagini da Bissonne. Si tratta di atti che, dando nota di una serie di importanti lavori, sono spesso stati letti dalla critica a favore del più noto 'Giovanni Gagini', ma che in realtà coinvolgono la personalità di "Giovanni da Campione", a sua volta scorporabile in più artefici, che a complicare l'intricato gioco delle omonimie risultano essere anch'essi figli di un Andrea e di un Beltrame, proprio come i due omonimi bissonesi.

A determinare una prima erronea corrispondenza tra Giovanni Gagini e Giovanni da Campione fu la svista di Cervetto, che nel trascrivere il rogito del 1482 riportò erroneamente il cognome della famiglia 'Garvo', termine che nella grafia del notaio quattrocentesco era simile a 'Carruno' o 'Garuno' e pertanto facile da confondere con il termine 'Gagino'<sup>41</sup>: ciò condusse l'erudito a sovrapporre l'identità del Bissonese a quella del Campionese<sup>42</sup>. Nel documento, inoltre, l'artefice è accompagnato da suo figlio, Giacomo Garvo da Campione, il quale, a complicare ulteriormente le cose, appare in diversi atti<sup>43</sup> che coinvolgono personalità di maggior rilievo artistico, come Michele d'Aria, nel 1484<sup>44</sup>, ed Elia Gagini, che per lui svolse, nel 1488, il confidenziale ruolo di testimone<sup>45</sup>.

Altre testimonianze inerenti un generico "Giovanni da Campione", sprovvisto di patronimico, hanno portato poi alla sovrapposizione con il nostro Bissonese. Nel 1466 le carte citano al fianco di Michele d'Aria questo Giovanni, chiamato, in qualità di maestro più anziano ed esperto a fare da fideiussore e garante per l'opera del collega, la statua di Francesco Vivaldi<sup>46</sup>, eseguita per il Banco di San Giorgio.

---

<sup>41</sup> Ringrazio Davide Gambino per questa preziosa segnalazione sulla complessa scrittura quattrocentesca. Ad avvalorare la notazione archivistica si aggiungono il fatto che i Garvo sono effettivamente una famiglia di lapicidi della regione dei laghi, che compariranno con più frequenza per i secoli a venire, e la notazione per cui non è consueto designare i nominativi di artefici con due toponimi, come accadrebbe laddove si leggesse Garuno al posto di Garvo.

<sup>42</sup> Cfr. CERVETTO 1903, pp. 55, 137-143. L'atto è una commessa di colonne e altri marmi stipulato in accordo con Corsello da Carrara, cfr. ASG, *Notai antichi*, 1028, n. 559 (14 giugno 1452) ed è trascritto in CERVETTO 1903, pp. 273-274, doc. XL. Pochi anni prima lo stesso Giovanni Garvo da Campione, il 22 gennaio 1477, accetta a bottega un apprendista (ASG, *Notai antichi*, 1025, n. 43 (22 gennaio 1477), citato in ZURLA 2015, p. 38 nota 153).

<sup>43</sup> Per gli atti coinvolgenti Giacomo di Garvo da Campione, databili dal 1484 al 1492, cfr. ZURLA 2015, p. nota. Dalla loro analisi è possibile dedurre la data di morte di Giovanni da Campione, avvenuta tra il 1485 e il 1486.

<sup>44</sup> ASG, *Notai antichi*, 1028B, n. 544 (26 maggio 1484). Il documento è citato in TAGLIAFERRO 1987, p. 257; ZURLA 2015, pp. 38 nota 153. Nell'atto Paolo di Domenico de Bigasio de Brea e Antonio di Giovanni Tirella fanno compromesso in Michele D'Aria e Jacopo di Giovanni de Garvo da Campione.

<sup>45</sup> ASG, *Notai antichi*, 1030, n. 471 (24 maggio 1488), cfr. ZURLA 2015, pp. 18 nota 48, 38 nota 153.

<sup>46</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 185 nota 1 (19 agosto 1466). Il ruolo di arbitro è giocato nuovamente da Giovanni da Campione il 17 dicembre 1473, quando dovette decidere insieme ad altri due

Negli stessi registri, Giovanni da Campione è indicato quale residente nella contrada di San Marcellino, dove nel 1475 prende probabilmente in locazione insieme a Tommaso Bercaino una bottega, che in precedenza era appartenuta ad altri lombardi<sup>47</sup>. Al 1468 risale poi la commessa dell'apparato decorativo del palazzo di Marco Doria, che doveva essere condotto esemplato su quello della residenza di Lazzaro Doria<sup>48</sup>, e che ha spesso tratto in inganno la critica nel riconoscere in questo importante impegno l'operato del mitico Giovanni Gagini<sup>49</sup>. Piuttosto che con il citato Giovanni Garvo, l'artefice può essere identificato con Giovanni di Beltrame da Campione, che, dietro ingaggio di Francesco Spinola, lavora, nel 1475<sup>50</sup>, con Michele d'Aria per l'arredo marmoreo della cappella Spinola dedicata a san Vincenzo presso la chiesa di san Domenico, ed è spesso confuso, per il prestigio dell'impresa, con Giovanni da Bissone<sup>51</sup>.

In ultimo, un Giovanni di Andrea da Campione, fratello di Giuliano di Andrea da Campione, compare in un atto del 1484 intento a emancipare dalla patria potestà il proprio figlio, a sua volta di nome Andrea<sup>52</sup>. La critica propone di identificare con questo artefice il *Johannes de Campione* cui vengono corrisposti una serie di pagamenti tra il 1490 e il 1491 dal Banco di San Giorgio<sup>53</sup>: curiosa è in effetti la presenza tra i registri del Banco di altri pagamenti registrati tra il 1488 e il 1491 ad Andrea da Campione<sup>54</sup>, probabilmente proprio il figlio di Giovanni, che qui ha occasione di collaborare anche con Matteo da Bissone, con il quale lavorerà alla decorazione scultorea del palazzo di Luca Adorno<sup>55</sup>.

Andrea compare anche, accanto al fratello Giacomo, in un atto del 1500 dove è detto figlio di 'Giovanni da Campione del fu Andrea', e debitore di una somma a Teodorina Spinola, e si

---

giudici, il prezzo che Michele d'Aria doveva a Pietro de Cazella da Carona per una certa partita di marmi (ASG, *Notai antichi*, 1021, n. 1050; cfr. TAGLIAFERRO 1987, p. 256).

<sup>47</sup> ASG, *Notai antichi*, 1023, n. 7; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 220-221 nota 1.

<sup>48</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 185 nota 1, 222-224 nota 1; CERVETTO 1903, p. 273, doc. XXXIX.

<sup>49</sup> Pope-Hennessy (1964, I, pp. 386-387, n. 410), ad esempio, riconosce in Giovanni Gagini (confondendolo inoltre con Giovanni da Bissone) proprio colui che eseguì i lavori per il palazzo di Marco Doria, che si è visto essere Giovanni di Beltrame da Campione, attribuendogli il portale di Lazzaro Doria oggi al Victoria & Albert Museum.

<sup>50</sup> ASG, *Notai antichi*, 905, n. 834; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 196-198 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 252-253, doc. XIV). L'artefice compare anche in un elenco di *magistri antelami*: ASG, *Notai antichi*, 905, n. 1, cfr. ZURLA 2015, p. 38 nota 153.

<sup>51</sup> Così ALGERI 1977, p. 77 nota 27. La confusione è accentuata comprensibilmente anche dal fatto che Giovanni Gagini di Beltrame da Bissone, come Giovanni di Beltrame da Campione avessero residenza nella contrada di san Marcellino (vedi Appendice documentaria). A questo autore è interessante associare un Antonio da Campione di Beltramolo, probabilmente suo fratello, e padre di Romerio da Campione (ASG, *Notai antichi*, 1059/I, n. 13, 2 gennaio 1510), che lavorerà all'altare delle Rose come garzone insieme a Elia Gagini, Giacomo da Maroggia e Battista Carlone (cfr. ALIZERI 138-140 nota 2; CERVETTO 1903, pp. 249-250, doc. IX).

<sup>52</sup> Cfr. CERVETTO 1903, p. 274, doc. XLI (23 dicembre 1484).

<sup>53</sup> Cfr. CERVETTO 1903, pp. 274-275, doc. XLII.

<sup>54</sup> Cfr. CERVETTO 1903, pp. 277, doc. XLVI. Interessante in questa testimonianza è la presenza di Matteo da Bissone, con cui Andrea da Campione collaborerà in più occasioni, come nel 1499, quando realizzano la decorazione lapidea del palazzo di Luca Adorno (citato in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 228).

<sup>55</sup> Documento citato in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 228.



propone di identificarlo anche con quell'Andrea da Campione che compare accanto a Romerio di Antonio da Campione e Gian Giacomo Della Porta in veste di terzo possibile arbitro di una controversia del 1516<sup>56</sup>.

La digressione sulla fitta trama di omonimie che connota la corporazione antelamica in questa seconda metà del secolo, per quanto appaia complessa e intrecciata, fa comprendere ulteriormente il grado di collaborazione e coesione della compagine lacuale a Genova. La ricca rosa di provenienze di *sculptores* e *magistri* che compare negli elenchi di antelami, ben illustra queste problematiche, fornendo utili dati che, laddove incrociati con i rogiti a disposizione, permettono di meglio comprendere il progressivo, e forse apparente, monopolio che in campo scultoreo sembrano detenere bissonesi e campionesi per tutta la seconda metà del secolo: sebbene questi risultino protagonisti, appare infatti evidente che la conduzione delle commesse e il sistema delle perizie rendono necessario, e quasi li obbligano a un continuo confronto con i colleghi delle regioni limitrofe, in un grado cooperativo che in Genova più che altrove sembra destrutturare trasversalmente il rigido sistema impostato della tradizionale industria comasca, fortemente improntata in termini dinastici, in favore di una conduzione corale dei progetti.

In sostanza, nel particolare contesto corporativo genovese, la distinzione data dal riconoscimento del luogo di origine non sembra essere elemento selettivo per la conduzione di determinate imprese: il monopolio dei bissonesi è rinvigorito dalla fortunata presenza di opere ancora ammirabili in loco, ma dai documenti, come si è visto, emergono un gran numero di campionesi, e di altri ceresini, impegnati in opere di carattere scultoreo.

Significativo sembra il confronto con le liste d'antelami pervenute, inerenti le riunioni di maestri per l'assegnazione di procure o l'elezione dei consoli, per cui nel 1475 abbiamo, su 87 maestri, 21 originari di Carona, 17 di Gandrio, 5 di Bissone (tra cui Matteo e Giuliano) e il solo Antonio da Campione, mentre nel 1486, tra i 104 presenti figurano, ordinati per provenienza, abitanti di San Fedele (6), Ihuma (9), Gandria (13), Arozo (8), Carona (14), Bissone (5), Campione (4)<sup>57</sup>: è evidente come il campione selezionato di presenti, sia pur parziale, si ponga come specchio della composizione della comunità di maestri lombardi attivi a Genova, dove le provenienze, ancora più variegiate nel successivo elenco del 1499<sup>58</sup>, vedono se mai una altissima presenza di gandriesi e caronesi.

Nel documento del 1520 in cui si chiede ufficialmente la scissione tra architetti e scultori all'interno della corporazione antelamica, sarà ulteriormente evidente come la separazione sia

---

<sup>56</sup> ASG, *Notai antichi*, 1327, n. 277 (1 ottobre 1516), cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 340-341 nota 1.

<sup>57</sup> Per la trascrizione dei nominativi presenti nei due elenchi, datati al 29 giugno 1475 e 26 ottobre 1486, si veda DECRI 1996, pp. 420-422, docc. 5 e 3.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 422, doc. 2.

dettata da termini di guadagno economico, riconoscimenti ideali e successo personale, piuttosto che da una 'fedeltà' di provenienza geografica: in entrambi gli elenchi di firmatari appaiono infatti tanti caronesi quanti bissonesi, campionesi, gandriesi, suddivisi per difendere i propri interessi di categoria, e non di monopolio dinastico. Solo con l'avvenuta divisione, la personalità dello scultore tenderà sempre più ad emanciparsi dal profilo collettivo della corporazione, rendendosi distinguibile e riconoscibile per ottenere un numero crescente di commissioni e conseguire il successo personale.

Giovanni da Bissone, membro o meno della compagine geginiana, supposto seguace o perlomeno conoscitore del linguaggio veicolato dai maestri caronesi nel nord Italia, erede della tradizione migratoria lombarda, *magister antelami* genovese a tutti gli effetti, sembra dunque recitare, nel contesto produttivo genovese, il ruolo di un'emblematica figura di transizione, di traghettatore verso un panorama sociale in cui l'esigenza di distinguere un artefice dall'altro tramite patronimici e provenienze sarà determinante per identificare un modo di fare peculiare, consacrando la fama e il successo individuali in senso più rinascimentale.

## 2.2 Influenze formali e parametri culturali: il problema della formazione

Non si conosce il momento esatto in cui Giovanni da Bissone iniziò ad operare in Genova. Come già evidenziato altrove, similmente al caso del soggiorno genovese di Domenico Gagini<sup>59</sup>, è ancora una volta il 1448 che si pone come data cardine intorno alla quale far ruotare le possibili considerazioni sulla formazione di Giovanni.

I dati a disposizione inducono a credere che il *magister*, a questa data, fosse artefice già affermato nel panorama locale. L'importanza dell'ingaggio ottenuto da parte dei membri della Confraternita del Battista è significativo in questo senso. I confratelli, per niente sprovveduti in materia di committenza artistica, e pertanto consci della qualità degli esecutori selezionati per l'impresa, Giovanni e Domenico, cui affidarono l'intera progettazione della cappella del Precursore, dall'approvvigionamento dei marmi all'esecuzione, lasciano dedurre, con la loro scelta, che i modi scultorei dei due artefici dovessero essere noti e apprezzati, nella cerchia dei nobili signori locali.

La critica ha già evidenziato, specie per il caso geginiano, come il cantiere per la facciata del Palazzo di Giacomo Spinola di Luccoli, in piazza Fontane Marose (FIG. 234), denominato 'dei

---

<sup>59</sup> Cfr. capitolo precedente, paragrafo 1.4.2.

marmi' proprio per la serie di cinque statue che lo ornano, sia stato proprio uno dei luoghi in cui vennero saggiate le abilità dei due bissonesi<sup>60</sup>.

Utilizzando i dati documentari disponibili Clario Di Fabio ha infatti circoscritto i limiti cronologici per l'edificazione del palazzo tra il 1445 e il 1459, chiarendo sia il significato storico e iconografico della serie di uomini illustri, vere e proprie glorie di famiglia tradotte con un *medium* inusuale per questo genere di soggetti, che contribuisce a farne un *unicum* in tutto il nord Italia, sia la presenza di almeno tre differenti mani nell'esecuzione delle sculture<sup>61</sup>. Tra le «figure gentilizie che Iacopo Spinola alzò sul palazzo di Luccoli, che ancor vive non so per quale miracolo»<sup>62</sup>, a Domenico Gagini si ascrivono gli pseudo-ritratti di Corrado, Oberto e Galeotto Spinola, comparabili con alcune figure di coronamento della cappella del Battista, mentre diversa nella foggia appare la più recente effigie di Giacomo Spinola stesso, l'ultima ad essere eseguita, per cui lo studioso propone il nome dell'Amadeo<sup>63</sup>. Diversa da tutte queste appare, infine, l'immagine scolpita di *Opizzino Spinola* (FIG. 239), che Di Fabio propone di attribuire proprio a Giovanni da Bissone<sup>64</sup>. Sembrano confermare la proposta avanzata il confronto con la scultura di *Angelo* posta sulla fronte della cappella Fieschi, in cattedrale, che presenta la medesima postura e la stessa controllata gestualità, nonostante le manomissioni; così come colpisce il parallelo con il volto di uno degli *Armigeri* del sovrapporta di piazza San Matteo, ugualmente contratto in un'espressione corruciata, a cui le profonde arcate sopraccigliari conferiscono un marcato tono emotivo, estraneo alle fisionomie degli altri membri della casata. I volti gaginiani, poco pronunciati e colti nella consueta espressione di ritrosia cui si accompagnano le piccole labbra strette quasi in una smorfia, stonano con la composta distribuzione degli attributi facciali del volto di Opizzino, dal forte mento pronunciato, come evidenzia il confronto con l'effigie di Galeotto. Laddove si fosse tuttavia scettici verso la proclamazione del nome di Giovanni per la scultura, che, facente parte di un ciclo, doveva comunque rassomigliare alle altre nella composizione, per coerenza del progetto d'insieme, un coinvolgimento dello scultore nell'allestimento della serie statuaria sembra essere comunque verificabile. Che Giacomo Spinola fosse in affari con Giovanni da Bissone è infatti testimoniato dal contratto rogato nella chiesa di Santa Maria di Castello nel 1452<sup>65</sup>, con cui lo scultore assegna a Leonardo Riccomanni la responsabilità di alcuni lavori per la sagrestia e, appunto, la realizzazione di un "crinerium", richiesto proprio dallo Spinola: si tratta di uno stemma con elmo chiomato simile a uno già eseguito per il medesimo committente dal toscano, ed entrambi identificati dall'Alizeri con i due

---

<sup>60</sup> Cfr. DI FABIO 2011c, pp. 629-630, 632-633.

<sup>61</sup> Su questi aspetti si veda il paragrafo 3.1.

<sup>62</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 96.

<sup>63</sup> Cfr. DI FABIO 2011c, p. 624; DI FABIO 2017d, pp. 391-400.

<sup>64</sup> Cfr. DI FABIO 2011c, pp. 626, 630.

<sup>65</sup> Editto in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 145-147 nota 1; CERVETTO 1903, p. 250, doc. X.

esemplari murati sul prospetto dell'edificio di Fontane Marose<sup>66</sup>. A prescindere dall'accoglimento dell'attribuzione giovannea per il ritratto di Opizzino<sup>67</sup>, si può pertanto dedurre che di fronte al riuscito progetto delle sculture per la galleria di ritratti di famiglia, impresa ragionevolmente condotta *in solido* tra Domenico e Giovanni, Giacomo, soddisfatto, non ebbe motivo di indugiare nel fare richiesta a quest'ultimo di procacciargli, negli anni a seguire, altri marmi intagliati.

La collaborazione tra i due artefici per la realizzazione del ciclo, sia a livello pratico sia a livello gestionale, vista con il filtro del legame che unirà di lì a poco i due bissonesi nell'ambito delle più importanti fabbriche cittadine, riproposero uno di quei casi di società tra artefici, rispondenti alle articolate dinamiche corporative in voga, che si sono delineate nei primi paragrafi di questo lavoro. La vocazione di Domenico per lo scalpello sembra permettergli di ricoprire con più efficacia il ruolo di scultore all'interno del sodalizio, attività davanti alla quale non si tira indietro nemmeno Giovanni, laddove ve ne sia necessità, per quanto sembri preferire, specie in queste prime imprese genovesi, un ruolo gestionale e direzionale. Lo conferma la lettera del 1448 con cui il doge Giano Campofregoso chiede al cugino Spinetta, governatore della Spezia<sup>68</sup>, di agevolare il viaggio dei due soci verso Carrara per il reperimento dei marmi per la cappella del Battista; un atto in cui, peraltro, lo si è detto, il nome di Giovanni precede quello di Domenico, forse per anzianità o forse proprio per via del ruolo di imprenditore che egli ricopriva.

Ulteriori prove sembrano avvalorare questa serie di ipotesi. Da un lato vi è il rapporto intrattenuto dall'artefice con Carrara e con le maestranze legate al commercio del marmo, già robusto intorno agli anni Cinquanta<sup>69</sup>, e mai abbandonato, tanto da essere privilegiato in un momento in cui l'anzianità del maestro ben si accorderà a ruoli meno gravosi fisicamente, come quelli legati alla gestione delle cave di marmo e dei *fabulati*. Dall'altro, si può pensare che l'assolvimento di un ruolo prettamente gestionale da parte di Giovanni giustifichi l'assenza della

---

<sup>66</sup> I due rilievi sono citati da Alizeri (1870-1880, IV, 1876, p. 145-148) e anche Gabriele Donati propone l'identificazione con la coppia di elmi chiomati murati nella facciata del palazzo di Giacomo Spinola (DONATI 2016).

<sup>67</sup> Di diverso avviso, sia per l'attribuzione all'Amadeo della statua di Giacomo Spinola, che pure assegna a una simile cronologia, sia per l'assegnazione a Giovanni da Bissone di quella di Opizzo, che giudica assimilabile a quelle portate a termine da Domenico, come ad esempio il *San Lorenzo* della fronte del sacello Battista, è Michela Zurla (2015, pp. 21, nota 63; 47).

<sup>68</sup> Cfr. SALVI 1931, p. 1002, nota 82.

<sup>69</sup> A testimoniare il rapporto con la città del marmo sono due documenti. Il primo, rogato dal notaio Nicolò Iofredi nell'agosto 1451, purtroppo non è più conservato presso il fondo pietrasantino trasferito a Firenze (ZURLA 2015, p. 122, nota 15). Il contratto è noto perché menzionato nel documento per il subappalto a Leonardo Riccomanni del portale della sagrestia in Santa Maria di Castello del 1452, in cui si segnala come il nuovo contratto andasse a sostituire il precedente, firmato forse in occasione di qualche visita alle cave per l'approvvigionamento di marmi. Il secondo, per il momento inedito, in cui Giovanni di Andrea da Bissone è coinvolto in affari con Matteo di Vivolo e Maffioli (ASG, *Notai antichi* 724, doc. 56; 25 febbraio 1455). Su questi aspetti della produzione giovannea si veda il paragrafo precedente.

sua mano tra gli intagli della fronte della cappella<sup>70</sup>, in cui risultano pervasive invece l'operato e la direzione di Domenico, sia per quello che doveva essere il primitivo sacello, accanto all'altar maggiore, sia per la quello poi realizzato, nonostante entrambi fossero presenti alla scelta dei materiali lapidei. Poco convincente infatti appare il parallelo attributivo avanzato in merito: i due *Santi Pietro e Giovanni Evangelista*, entro nicchia (FIG. 83, 259 a, b), in cui si è supposto di poter ravvisare la mano giovannea, paiono troppo asciutti e incolori per ammetterne l'autografia, specie se paragonati alle altre opere del catalogo dello scultore. Sommate al contenuto della lettera sopracitata, si capisce come queste considerazioni avvalorino l'ipotesi avanzata circa il ruolo prevalentemente imprenditoriale e gestionale giocato da Giovanni. In questo senso può essere letto anche un rogito del 1465<sup>71</sup>, in cui egli riscuote oltre 500 lire proprio da Domenico, ormai trasferito in Sicilia: una cifra cospicua, che, non riferendosi ad un'impresa in particolare, sembra di poter leggere come una sorta di liquidazione, consegnata dal socio al collega per chiudere i conti dei lavori condotti insieme negli anni di collaborazione nel capoluogo ligure.

Se da questa interpretazione dei rogiti emerge definito il ruolo di impresario di Giovanni, resta comunque legittimo interrogarsi circa il motivo per cui il nostro artefice non fosse stato coinvolto nella decorazione della fronte guginiana, alla quale - è indubbio - lavorò un nutrito numero di collaboratori, in linea con le vigenti dinamiche di bottega<sup>72</sup>.

La risposta a tale quesito è in realtà deducibile dall'analisi del contesto cittadino, sviluppata in parte nelle pagine precedenti. Proprio dalla seconda metà degli anni Quaranta si avvia il rinnovamento della sede convenutale dei Domenicani, di recente installatisi sulla collina di Castello per tentare di rimediare alle malversazioni perpetrate dai canonici, che prima la officiavano, nei confronti della comunità locale. Il compito gravoso spettò al priore Gerolamo Panissari, noto come *Hieronimus de Janua*<sup>73</sup>, appositamente fatto rimpatriare da Firenze, dove era di stanza nel convento di San Marco, per gestire la complessa situazione scatenatasi nella sua città natale. Indiscutibile è il *fil rouge*, dalla critica<sup>74</sup> messo in luce, che lega il rientro in città del

---

<sup>70</sup> Si è già discusso il riconoscimento avanzato da Linda Pisani (in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 285) circa due (*San Giovanni Evangelista* e *San Pietro*) dei ventiquattro ritratti di *Santi e Profeti* stanti in nicchie a conchiglia posti a cornice delle scene figurate, per cui si esclude l'intervento da parte di Giovanni per mancanza di affinità con gli intagli del suo repertorio. Anche Hanno-Walter Kruft (1970b, p. 40) si esprime evidenziando l'impossibilità di individuare nelle sculture della Fronte della cappella del Precursore la mano di Giovanni da Bissonne, mentre Michela Zurla invita alla prudenza di fronte alle posizioni della Pisani e, non trovando analogie con le altre opere del bissonese, sospetta un suo intervento in «aspetti più propriamente architettonici». Per l'analisi stilistica della cappella del Battista cfr. paragrafo 1.4.2.

<sup>71</sup> ASG, *Notai Antichi*, 871/I, doc. 111, 2 maggio 1456, cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 135-136 e Cervetto 1903, p. 248, doc. VI.

<sup>72</sup> Si veda paragrafo 1.4.2.

<sup>73</sup> Sulla figura del priore cfr. GILARDI 2006, pp. 55-59 (con bibliografia precedente); DI FABIO 2011c, pp. 630-631.

<sup>74</sup> DI FABIO 2004a, p. 55; DI FABIO 2010b, pp. 84-85; DI FABIO 2011c, pp. 630-631; DI FABIO 2012, p. 168.

Panissari e l'approdo di Domenico Gagini in città. Questi, partito da Firenze intorno al 1446, doveva aver peregrinato per luoghi che tuttora sono solo presumibili, prima di trovare nel Panissari un accorto committente, nutrito di aggiornata cultura fiorentina, interessato alle sue capacità. Sono, infatti, le testimonianze artistiche a confermare la presenza di Domenico all'interno del convento domenicano, circoscritta tra gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo, mentre nulle sono le notizie documentarie circa un suo coinvolgimento nell'impresa<sup>75</sup>. Dai rogiti emerge tuttavia una notizia non trascurabile: nel 1452, come s'è visto, Giovanni Gagini ha il potere di subappaltare al pietrasantino Leonardo Riccomanno il portale della sagrestia, un tempo varco d'accesso alla cappella Grimaldi-Oliva. Non sembra casuale che i riferimenti a disposizione, documentali e stilistici, riscontrino la presenza dei due bissonesi presso il convento domenicano. Ancora una volta, il ruolo gestionale di Giovanni, inconfutabilmente provato dal documento citato, appare determinante, e fa pensare che egli abbia avuto la direzione dei lavori anche negli anni subito precedenti il munifico donativo per l'arricchimento dei locali siglato dalla famiglia Grimaldi-Oliva: anni segnati perlopiù dall'intervento di un altro mecenate, Paride Giustiniani Longo (avviato tra il 1448 e il 1449), e sempre supervisionati dall'occhio attento del Panissari, che rimase priore dal 1446 al 1452<sup>76</sup>. Alla luce di queste osservazioni, si può assai meglio comprendere le ragioni da parte di Giovanni della rinuncia a collaborare come scultore alla decorazione della fronte del sacello giovanneo in Duomo, considerato che era impegnato a gestire simultaneamente la responsabilità, se non l'intera direzione, di ben tre cantieri<sup>77</sup>. Che la partenza di Domenico, e il conseguente scioglimento del sodalizio, porti Giovanni a incrementare i propri interessi, prima verso l'ambito scultoreo e poi verso il contesto imprenditoriale carrarese, che verrà infine privilegiato, pare essere un ulteriore elemento a favore delle considerazioni fin qui condotte.

Se si pensa di aver fatta chiarezza sul rapporto intercorso tra i due conterranei, ancora misterioso rimane il contesto in cui si formò Giovanni, generalmente identificato in un non meglio precisato "ambito lombardo-ligure". Come tentare dunque di ricostruire il percorso di formazione del Bissonese prima dell'incontro con Domenico? D'aiuto resta l'accostamento alla più studiata storia giovanile di quest'ultimo, che ancora una volta può essere consultata come cartina tornasole per chiarire l'attività del nostro bissonese, evidenziando lo stretto legame che unì le loro carriere.

---

<sup>75</sup> Sulle vicende legate al convento domenicano ci si dilungherà al paragrafo 3.2.

<sup>76</sup> Per la scansione precisa di questi interventi vedi paragrafo 3.2.

<sup>77</sup> Per ricapitolare Giovanni sarebbe impegnato dunque in un ruolo gestionale e scultoreo per la facciata del palazzo di Giacomo Spinola, in veste di *caput magister* per i lavori di ammodernamento per il complesso di Santa Maria di Castello e come imprenditore per la compravendita dei marmi per la cappella del Battista, in un periodo compreso verosimilmente tra il 1447 e il 1448.

Nato intorno alla seconda metà degli anni venti e formatosi nella Firenze del primo Rinascimento, presso la bottega brunelleschiana, da cui si allontana nel 1446, Domenico compare nei documenti genovesi un paio di anni dopo, ingaggiato per la decorazione della cappella del Battista<sup>78</sup>. Le vie intraprese dal Gagini prima di questa data per il capoluogo ligure sono ignote, sebbene la critica abbia speso diverse ipotesi, tutte verosimili e per niente in contrasto fra loro, per tentare di individuarle. Nella prima metà del secolo molti artefici fiorentini si mossero verso il nord Italia alla ricerca di importanti committenze: così fecero, ad esempio, Donatello, Nicolò Lamberti, Lorenzo Ghiberti, Paolo Uccello. Non è escluso, pertanto, che anche Domenico seguisse questi canali di spostamento politico-culturali. Gli elementi che spingono la critica ad ammettere una parentesi veneta dello scultore sono di duplice natura: in primo luogo stilistica, per cui dal punto di vista formale il Gagini avrebbe tratto giovamento dalla visione dei lavori che Donatello stava conducendo a Padova, cui, in effetti, attingono a piene mani i marmi genovesi; oggettuale, in secondo luogo, visto che resta da spiegare la presenza sull'isolotto di Torcello di una statua della *Vergine* di piccolo formato, ricondotta per vie stilistiche e un generale consenso al maestro lombardo<sup>79</sup>. Se entrambi questi argomenti non paiono inconfutabili, dal momento che l'influenza di Donatello su Domenico poteva aver avuto luogo anche a Firenze e che la *Vergine*, datata quasi univocamente dalla critica intorno ai primi anni del soggiorno genovese, poteva essere stata inviata a Torcello da un altro luogo, in virtù delle sue contenute proporzioni, non si può escludere che una serie di contatti, nel percorso che condurrà l'artefice nel Genovesato, avessero effettivamente avuto luogo.

Non si deve inoltre dimenticare che a Venezia in quel momento vi era una fiorente colonia di artefici lombardi che si guadagnava con determinazione e combattività un posto all'interno dell'organizzazione corporativa della Serenissima, e che di lì a poco avrebbe detenuto il monopolio del mercato locale<sup>80</sup>. Un contesto culturale e produttivo assai dinamico, che aveva visto sorgere botteghe importanti come quella dei maestri caronesi, non a caso ben inseriti nel circuito che legava l'Adriatico al mar Ligure, passando per le pianure lombarde.

Se l'idea di un breve soggiorno veneto del Gagini non mette d'accordo la critica, si potrebbe allora ipotizzare che, una volta lasciata Firenze, Domenico facesse ritorno in quelle terre d'origine da cui era migrato molti anni prima, per ingaggiare seguaci e allestire una bottega. Ipotesi plausibile, essendo consueto il rimpatrio sporadico delle maestranze impegnate presso i vari centri di lavoro; l'assenza di documenti, tuttavia, non la rende né più credibile dell'ipotesi veneziana, né necessariamente in contrasto con essa. Da Bissone Domenico sarebbe

<sup>78</sup> Su questi aspetti vedi paragrafo 1.4.2 *Domenico Gagini*.

<sup>79</sup> Cfr. BURGER 1908; KRUF 1972, p. 257, n. 86; CAGLIOTI 1999, p. 78; DI FABIO 2004a, p. 53; DI FABIO 2011c, p. 630. Si veda inoltre il paragrafo 1.4.2.

<sup>80</sup> Su questi argomenti vedi paragrafo 1.4.1.

agevolmente disceso verso Genova, passando per Milano e seguendo uno dei consueti percorsi di migrazione battuti storicamente dagli artefici delle regioni dei laghi. Inoltre, lasciandosi alle spalle Firenze, il bissonese avrebbe potuto, all'inizio del suo tragitto, sfiorando la costa toscana, approfittarne per compiere una sosta nel più grande *carrefour* di marmo, altro luogo di facile frequentazione per chi lavorava la candida materia.

Questa apparente digressione sulle possibili strade intraprese da Domenico una volta lasciata Firenze è in realtà strettamente connessa al problema della formazione di Giovanni da Bissone, in quanto dovette essere presso uno di questi poli che i due conterranei si incontrarono e decisero di costituire una società. Lo stile che connota le opere di Giovanni, infatti, non ostacola la possibilità che egli, nel 1448 pressappoco coetaneo di Domenico, se non appena più anziano, avesse svolto un periodo formazione presso un ambito diverso da quello genovese, come d'altronde era successo a Domenico stesso.

Un argomento a favore di questa ipotesi è la stretta dipendenza che le sculture di Giovanni da Bissone palesano con la cultura dei maestri caronesi, verso i quali si è perciò creduto opportuno dover indirizzare la ricerca per individuare il momento formativo della sua personalità di scultore.

Se si considera che ogni centro che si ipotizza toccato da Domenico prima del trasferimento genovese vede attivi anche i maestri facenti capo a Filippo Solari e Andrea da Carona, Giovanni sembra gravitare proprio verso queste personalità, che avevano bottega a Venezia, erano impegnati nella realizzazione della tomba Borromeo a Milano (1445-57) e lavorarono a Genova, dove, negli anni Quaranta, portarono a compimento varie commesse<sup>81</sup>.

Se il linguaggio di Giovanni, nella sua peculiarità, si discosta dalle soluzioni elaborate da Domenico, che paiono scorrere parallelamente alle sue, trovando solo di rado alcuni punti di tangenza, il legame con l'unica altra bottega notoriamente attiva in città viene spontaneo, rivelandosi congeniale in termini di stile. Sembra infatti grande il debito del bissonese verso la grammatica formale, intrisa di suggestioni archeologiche, espressioni transalpine e inflessioni tardogotiche, che i caronesi, suoi conterranei, avevano con successo esportato in tutto il nord Italia, a prescindere dal fatto che la sua formazione fosse avvenuta in qualche raffinato cantiere veneto, presso il borgo di Castiglione Olona, nella cosmopolita Milano o, più economicamente, in Genova stessa. Qui, tra l'altro, i caronesi dovettero distinguersi grazie ad importanti imprese che valsero loro la commissione del monumentale tabernacolo da erigersi in cattedrale. La personale declinazione dello stile che costoro promuovevano, arricchita da Giovanni con una carica espressiva tutta propria, che trasforma i volti trasognati degli angeli reggi-cortina del sepolcro Spinola nei due concentrati guerrieri del portale Doria di piazza san Matteo (non a caso

---

<sup>81</sup> Sull'attività di questi maestri e la loro organizzazione imprenditoriale cfr. paragrafo 1.4.1.



spesso definiti mantegneschi), non tradisce il gusto per vesti elegantemente panneggiate, la particolarizzazione naturalistica, le fiabesche composizioni e le citazioni classiche, tipiche del lessico caronese<sup>82</sup>.

Tra le ipotesi presentate, sembra più probabile che la formazione di Giovanni avesse avuto luogo tra Genova e Milano, dove i modelli offerti dal tradizionale ambiente cosmopolita della cultura tardogotica lombarda costituivano un indispensabile punto di partenza, come si evince dall'afflato "internazionale" dell'*Angelo* (FIG. 273) dei peducci d'arco della cappella Fieschi<sup>83</sup>, oltre che da alcune soluzioni formali vicine alla tradizione di Jacopino da Tradate e al linguaggio del contemporaneo Martino Benzoni (FIG. 327)<sup>84</sup>. Le figure milanesi del sepolcro Borromeo (1445-47), d'altronde, sembrano costituire il precedente diretto di quegli armigeri tanto raffinati ed espressivi che ornano il portale di piazza San Matteo (1457), sia che siano state sperimentate visivamente, sia che siano capitate sotto il suo sguardo sulle pagine di un taccuino (FIGG. 249-250).

Il riferimento a Venezia sembra comunque da prendere in considerazione. Si rivela alquanto suggestivo per via di alcuni possibili confronti formali, che evidenziano un medesimo trattamento dei panneggi, risolti in una grande falcata obliqua di stampo ghibertiano o in una cascata sovrabbondante di pieghe, come si percepisce, ad esempio, confrontando le figure di *Virtù* del sacello Fieschi, in Duomo, con la *Madonna col Bambino* della lunetta Corner, ai Frari, o quella di Campo San Provolo, già affiancate dalla critica al *Sant'Ambrogio* della Porta del Paradiso (FIGG. 284 a, b, c, d). Tra la misteriosa presenza della *Vergine* di Torcello, pur con tutti i dubbi ad essa connessi, e la condivisa opinione che la bottega caronese avesse sede nella città lagunare, incuriosisce, inoltre, il testo di un documento inedito siglato a Genova nel 1462<sup>85</sup>. Giovanni di Andrea da Bissone vi appare protagonista in una grossa compravendita di marmi semilavorati, capitelli e colonne, per un corrispettivo di 160 lire, su ingaggio di Ambrogio Contarini, mercante e ambasciatore veneziano di grande rilievo<sup>86</sup>. Sebbene il rogito non costituisca di per sé una

---

<sup>82</sup> Si citano a paragone le *Virtù* della fronte del sarcofago di Giorgio Fieschi, in Cattedrale, che paiono regine riccamente abbigliate e assise sui loro troni, o il corteo di astanti presenti al combattimento tra San Giorgio e il drago per la liberazione della principessa effigiato sul portale Doria di piazza San Matteo, che sembra uscito dalle vivaci miniature di una pagina miniata, insieme all'impetito drago, studiato in ogni suo raffinatissimo e fiabesco dettaglio, dalla barbetta fluente agli occhi incisi mostruosamente sulle ali.

<sup>83</sup> Cfr. paragrafo 3.4.

<sup>84</sup> Gli angeli del rilievo con *Imago pietatis* conservato alla Walters Art Gallery di Baltimora di Martino Benzoni (inv. 27198) ad esempio, palesano strette affinità con i puttini delle mensole del monumento Fieschi, nella stessa espressiva resa dei bulbi oculari fortemente incisi e dei boccoli dalle forme piene, forse retaggio di un comune approccio alla scultura da parte dei due artefici che sono, tra loro, contemporanei. Sullo scultore cfr. FADDA 1998, pp. 42-43; CAVAZZINI 2004, pp. 140-151; SHELL 2006, pp. 63-68; MATTEDI 2014.

<sup>85</sup> ASG, *Notai antichi*, 591, n. 172 (10 giugno 1462). La trascrizione del documento è alla fine del presente capitolo.

<sup>86</sup> Per la figura di Ambrogio Contarini (1429-1499), commerciante, ambasciatore, viaggiatore e letterato veneto, cfr. DI LENNA 1921; LOCKHART, MOROZZO DELLA ROCCA, TIEPOLO 1973; MILANESI 1983.

prova della permanenza di Giovanni presso la Serenissima, la mediazione commerciale con questo personaggio doveva essere appannaggio di un artefice non relegato ai confini della Superba, perfettamente capace di gestire relazioni economiche a lungo raggio, in linea con gli interessi espressi nei confronti del mercato carrarino.

In sintesi, dunque, si può pensare che Giovanni, nato intorno al 1425, potrebbe aver orbitato intorno all'itinerante bottega, tra la Lombardia e Venezia, sino agli anni Quaranta del secolo quando, forse approdato a Genova insieme ai maestri del monumento Spinola e come loro aiuto, in cerca di autonomia e maggior guadagno, abbia cominciato a destreggiarsi fra le maglie del tessuto corporativo locale, fondando, non appena ne ebbe l'occasione, una società con Domenico Gagini, anch'egli alla ricerca di un *imput* per lanciare sul mercato le sue potenzialità. L'incontro con Domenico d'altronde doveva avere avuto luogo proprio in una delle città in cui si svolsero i soggiorni, o se si preferisce i transiti, ipotizzati per la parentesi gaginiana tra Firenze e Genova, tra il 1446 e il 1447. Se le prove documentarie, così come i riscontri di manufatti a lui riconducibili, non permettono di ancorare l'ipotesi a nessuna delle città elencate, il riferimento genovese resta tuttavia valido e non cambia di troppo gli esiti della riflessione. Il retaggio lombardo dell'artista viene infatti comunque toccato dai risultati dello stile dei maestri originari di Carona, con i quali a Genova collabora fianco a fianco in più occasioni, subendo la fascinazione di idee e modelli, come conforta il paragone fra i marmi superstiti del tabernacolo caronese e le figure assise del sarcofago Fieschi.

Ma le analogie stilistiche sembrano non essere i soli elementi di incontro, dal momento che troviamo i maestri caronesi lavorare in contesti che non casualmente coincidono con quelli in cui opera la società dei due bissonesi.

Se questi erano stati impiegati nella citata decorazione del palazzo Spinola di Luccoli di Fontane Marose, una manciata di anni prima i caronesi avevano realizzato, per la stessa famiglia, seppur nel ramo di San Luca, il monumento al condottiero eroe di Gaeta, che fu eretto verso il 1442 nella chiesa di san Domenico, sita peraltro a breve distanza dalla residenza di Giacomo. E forse è bene sottolineare che di osservanza domenicana è anche il complesso di Santa Maria di Castello, dove sono riscontrabili marmi afferenti ai maestri caronesi e a Domenico, e dove - si è illustrato - Giovanni svolgeva un importante ruolo imprenditoriale.

Non sembra un caso che l'apprezzamento dei modi delle due *équipe* comasche presso i committenti locali consenta loro di ottenere, a distanza di appena un paio di giorni, come illustrano i rogiti<sup>87</sup>, le due più importanti commissioni che Genova poteva allora offrire dal punto

---

<sup>87</sup> Il contratto per il tabernacolo fu stilato l'8 maggio 1448 (ASG, *Notai Antichi*, 585, f. 160, trascritto parzialmente in ASSINI 2009, pp. 292-293; edito in FALCONE 2018, p. 99-100, doc. 2) mentre quello per la cappella del Precursore il 4 maggio 1448 (edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 127-129 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 245-246, doc. I), pertanto a soli quattro giorni di distanza.

di vista politico e devozionale. Nel 1448, in un moto di generosità che si propone di leggere animato da un intento complementare, piuttosto che competitivo, due tra le più benestanti *consortie* di cittadini del panorama locale, le coppie di scultori si fanno carico di due monumentali arredi da sistemare specularmente ai lati dell'altar maggiore. Si tratta del nuovo assetto per la Cappella del Battista, da erigere presso il sacello allora giudicato inadeguato, e di un nuovo, grandioso, tabernacolo eucaristico, che da progetto doveva superare in altezza il prospetto del sacello gaginiano, per segnalare la superiorità devozionale detenuta dall'Eucarestia sul culto, pur cruciale per il contesto genovese, del santo Precursore<sup>88</sup>. L'intreccio tra i modi di Giovanni e quelli dei caronesi è poi così forte, che è a lui che Giorgio Doria si rivolge nel 1457 per l'esecuzione di un portale che desidera uguale a quello eseguito per Brancalone Grillo in vico Mele, in cui sono evidenti non poche tangenze con elaborazioni caronesi. Sulla sua recente attribuzione a Filippo e Andrea da parte della critica<sup>89</sup>, con cui qui in parte si discorda, si dirà oltre, mentre ora interessa evidenziare la capacità del committente di riscontrare in Giovanni un autore all'altezza dell'impresa, se non perché ritenuto da lui stesso eseguito (cosa che a lungo si è ipotizzata) poiché sovrapponibile ai modelli da lui stesso supervisionati per l'arredo scultoreo di Santa Maria di Castello, che doveva essere ben noto ai concittadini.

Considerato che a quelle date, non sono più rintracciabili in città né le maestranze né il socio Domenico, è verosimile che spetti a Giovanni l'esecuzione del portale, non potendosi demandare l'impegno da scultore ad altri collaboratori in grado di soddisfare il committente. Il confronto tra le tipologie paffute dei puttini incastonati tra i girali vegetali del portale Grillo con gli angioletti del monumento Borromeo e con quelli sulla cornice superiore del portale eseguito

---

<sup>88</sup> Cfr. FALCONE 2018, 83-96. Lo stato frammentario pervenuto ad oggi della custodia eucaristica, i riquadri con le figure degli evangelisti e dei padri della chiesa, e la crocifissione della sagrestia, lascia indurre a credere che il progetto iniziale non venne mai completato. La scelta di spostare la cappella del Battista lungo la navata laterale e la conseguente perdita di simmetria, o la dipartita dei maestri caronesi, che sembrano essere attivi sino al 1449, così ancora come la mancanza di fondi, potrebbe aver causato un'interruzione dei lavori, mai portati a conclusione. I pezzi fino allora elaborati sarebbero stati preservati in attesa di completamento, e la pazienza portata nei confronti di questo genere di stalli non era rara, dal momento che la stessa cappella del Battista trova conclusione soltanto all'inizio del Cinquecento. La scelta di murare gli elementi a disposizione all'interno del tamburo della cupola, come denotano le indagini tecniche da poco condotte (MONTAGNI 2018), era d'altronde preventivata sin dal momento della costruzione del progetto alessiano, costituendo un corpo unico e coerente spinto in profondità nella muratura con gli altri elementi costruttivi.

<sup>89</sup> Per l'esecuzione del portale di Vico Mele la critica ha da sempre speso il nome di Giovanni Gagini a causa di una superficiale lettura del documento del 1457. La richiesta al Bissonese dell'esecuzione di un portale analogo a quello di Brancalone Grillo si è infatti interpretata nel senso che il portale per il Doria dovesse adottare non solo le stesse forme già eseguite per il modello Grillo, ma anche il medesimo artefice (ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 150-151 nota 1). L'attribuzione del portale al *corpus* dei due scultori caronesi è stata espressa da Aldo Galli (A. GALLI, in CAVAZZINI, GALLI 2007, p. 27, ribadito in GALLI 2018a, pp. 67-89) e Maria Falcone (2018, pp. 97-98). Gli studiosi ritengono, infatti, che la presenza del nome di Brancalone Grillo tra le righe del documento del 1448 coinvolgente Filippo e Andrea, insieme ad altri due lombardi, per la costruzione del tabernacolo eucaristico della cattedrale, costituisca un segno inequivocabile dell'ingaggio dei due artefici da parte del nobile per la realizzazione del portale della propria dimora. Sull'analisi del portale e le considerazioni apportate a questa teoria si veda il paragrafo 3.3. Sulla questione anche ZURLA 2015, p. 29, nota 104.

dal Riccomanni a Castello, su disegno e direttive di Giovanni (analoghi peraltro alle soluzioni geginiane della fronte del Battista) sembra significativo per dirimere la questione: evidente è infatti il rimando a un unico, comune, modello di riferimento, tradotto in linguaggi espressivi diversamente accentuati (FIGG. 401 a, b, c, d).

Punto concreto di incontro di questi artefici è probabile sia stato - lo si è detto - il cantiere domenicano di Santa Maria di Castello<sup>90</sup>. Il via ai lavori, sulla cui scansione cronologica a tutt'oggi non si è fatta chiarezza<sup>91</sup>, è circoscrivibile al 1446 e, oltre ai due citati autori, coinvolge anche alcuni membri della bottega caronese, non identificabili in Andrea e Filippo Solari, il cui rientro in città daterà solo al 1448, al fine di assolvere alla commessa per la custodia eucaristica<sup>92</sup>. La loro presenza, evidente soprattutto nelle tipologie e nel modellato di alcuni sovrapporta in pietra nera del convento (FIGG. 111-114) e in una figura di cimasa col *Padre Eterno benedicente* (FIG. 108), permette di ipotizzare che parte degli affiliati alla taglia dovevano essere rimasti in città dopo l'esecuzione dei marmi per la tomba Spinola, mentre i due capi bottega erano impegnati nella supervisione dei cantieri avviati, simultaneamente, in altri centri del nord Italia. Un procedimento gestionale che, d'altronde, anche i Dalle Masegne avevano adottato qualche decennio prima<sup>93</sup>: una volta avviati i lavori, è probabile che i membri di punta dell'équipe si spostassero a supervisionare cantieri che più urgentemente richiedevano controllo, lasciando fidati collaboratori a presidiare i lavori in via di conclusione e a tentare di procacciare ulteriori commesse<sup>94</sup>.

Non sappiamo come si relazionarono le due botteghe di comaschi all'interno del cantiere, ma un'ultima riprova della collaborazione si ha nella presenza di una cornice, distribuita lungo gli stipiti del portale del retro-coro attribuito, per ragioni di stile, a Domenico Gagini, del tutto estranea al panorama ligure, e connotata da un ritmato motivo a *bilhettes* (FIG. 89a, b). La diffusione in Veneto di questo genere di decorazione denota una contaminazione di modelli che in territorio ligure poteva essere avvenuta solo con una presa di visione diretta da parte dell'autore o con un fiorente dialogo volto alla collaborazione tra culture artistiche differenti.

Suggestivo è infine notare come alcuni dei contesti tra cui si mossero i caronesi coinvolsero ambiti mendicanti, francescani e domenicani<sup>95</sup>: una via che occorrerà approfondire e indagare

---

<sup>90</sup> Per approfondimenti sulle opere elaborate per il decoro del complesso si veda il paragrafo 3.2.

<sup>91</sup> Nelle pagine seguenti si cercherà di dirimere la successione degli interventi di rinnovo nel corso del Quattrocento appoggiati dal priore Gerolamo Panissari, vd. *Infra*.

<sup>92</sup> Dello stesso parere ZURLA 2015, pp. 30-31.

<sup>93</sup> Cfr. FREYTAG 1977, p. 84.

<sup>94</sup> Inoltre, va ricordato che Genova offriva ospitalità e lavoro ai confratelli delle regioni dei laghi, e che diversi caronesi alloggiavano in città già negli anni Quaranta del secolo, come si evince dalla documentazione nota, cfr. DECREI 1996, pp. 407-432.

<sup>95</sup> La chiesa di San Francesco il Grande a Milano, San Fermo a Verona, la basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, la chiesa di San Domenico a Ferrara, i complessi domenicani genovesi, sono solo alcuni dei contesti mendicanti in cui operarono i caronesi.

negli sviluppi di questa linea di ricerca per cercare di capire se gli spostamenti di questi artefici potessero essere determinati da una cerchia di eruditi e uomini di cultura legati ai contesti conventuali (come per Genova fu il Panissari). Questa élite culturale avrebbe infatti potuto individuare in questi artefici gli apprezzati interpreti di un gusto proto umanistico e di transizione, colto e al contempo rasserenante, una ripresa, insomma, della classicità edulcorata però dalle cadenze gotico-ghibertiane, in linea con le formule culturali e letterarie del periodo.

Dalla disamina fin qui condotta a partire dagli elementi a disposizione con il fine di rintracciare il percorso giovanile di Giovanni e di spiegare i motivi dell'apprezzamento del suo stile presso la committenza genovese, si può pertanto concludere che, in attesa di nuove attestazioni che consentano di optare per una tra le ipotesi avanzate, un dato emerge con luminosa chiarezza: l'elaborazione di quel linguaggio riconoscibile come "genovese", la sua apprezzabile diversità, non è filiazione stanca e destinata all'esaurimento nata dal matrimonio tra la tradizione lombarda e le più riuscite novità fiorentine, vittima dello sterile dualismo spesso usato per definirla tra imprecisate preziosità tardogotiche e dirompenti novità toscane introdotte da un Domenico Gagini o un Leonardo Riccomanni. L'equazione ha termini molto più complessi, confini permeabili ed esiti per niente univoci, e coinvolge contesti come quello veneziano, altrettanto articolati ed eterogenei. Il nuovo gusto per l'antico della classe dirigente genovese, palesato dai portali che connoteranno il passaggio al secolo successivo, con profili di imperatori entro clipei, complesse ghirlande di frutta e fiori, articolate cornici a ovuli e dentelli (FIGG. 226, 382-385), denota una comprensione per la classicità prevalentemente antiquaria. seguendo la via verso la riscoperta del mondo antico intrapresa da molti ambienti del nord Italia<sup>96</sup>.

Genova dimostra di seguire, pertanto, una via verso la riscoperta del mondo antico simile a quella intrapresa da molti ambienti del nord Italia, tra i quali, come si è visto dal percorso di alcuni dei suoi artefici, si assicura un posto di primo piano, confermandosi insieme porto dinamico e porta dischiusa alla libera reinterpretazione delle più diverse inflessioni culturali.

### **2.3 Aspetti del vocabolario stilistico giovanneo**

In un contesto articolato e problematico come quello genovese, dove molti dei manufatti marmorei superstiti sono ancora privi di una paternità, e dove la critica ha contribuito a creare il mito storiografico di un presunto stile "gaginiano", l'unico approccio concreto a un primo

---

<sup>96</sup> Per approfondimenti su questo aspetto cfr. paragrafo 1.4.1.

tentativo di classificazione stilistica risiede nell'individuazione di precise grammatiche formali, cui avvicinare, di volta in volta, la lettura dei brani figurativi anonimi.

Lo stile di Giovanni, forte dei puntelli documentari, risulta ben esplicabile in un vocabolario di caratteri ricorrenti e manierismi, utile non solo a dirimere le questioni attributive inerenti il chiarimento del suo catalogo, ma anche a rivalutare tutte le opere che, sulla scia dell'errato punto di vista sopracitato, hanno portato a definire tutta la produzione di sovrapporta del terzo quarto del secolo come "gaginiana".

Il confronto con gli stilemi giovannei può dunque porsi come importante puntello cronologico e attributivo, uno spartiacque cui riferirsi per fare ordine nel grande *corpus* di frammenti e pezzi adespoti sparsi tanto per i musei cittadini e internazionali quanto per il reticolato urbano del centro storico.

Nella concezione del rilievo l'interpretazione di Giovanni da Bissone si differenzia anzitutto da quello di Domenico ed Elia Gagini per la fondamentale indifferenza che l'autore sembra nutrire per la tecnica dello stacciato donatelliano, dovuta probabilmente alla mancanza di interesse verso l'orchestrazione di composizioni equilibrate e composte di matrice fiorentina. Nei rilievi riconducibili a questo artefice, infatti, le figure non perdono sodezza e sono anzi caratterizzate proprio da una morbida plasticità, che predilige effetti di tornitura e aggettante altorilievo anche quando lo spessore della lastra non è generoso, come nel caso delle *Virtù* assise del sepolcro Fieschi (FIG. 32, 33). Allo stesso modo arricchiti da profondi sottosquadra sono alcuni dei personaggi della targa del portale Doria in San Matteo, ad esempio i due armigeri, che sembrano appropriarsi dell'accennata profondità del terreno roccioso ai loro piedi senza difficoltà, o l'intero gruppo del cavaliere sul destriero, che è così sapientemente rilevato nei suoi arti, compresi quelli prospetticamente meno visibili, da sembrare pronto a balzare fuori dalla scena da un momento all'altro. Lo stesso discorso si può fare per le mensole che ornano sia gli angoli del portale Doria sia le strutture di base della tomba Fieschi (FIGG. 254, 277-279): gli effetti di tornitura delle figure le fanno quasi sembrare corpi estranei rispetto alla struttura architettonica cui sono congiunti, lasciando loro estrema libertà di movimento. I diretti termini di riferimento di queste figure sembrano essere in particolare gli spiritelli posti ad animare i peducci del palazzo di Branda Castiglioni (FIGG. 32, 33), nell'omonimo borgo lombardo, eseguiti qualche anno prima dai maestri caronesi<sup>97</sup>. Gli effetti di morbida rotondità non si perdono nemmeno con il cambio di materiale, dal candido marmo di Carrara alla scistosa pietra nera, con cui è realizzata la dolcissima *Vergine* della chiave di volta della cappella Fieschi (FIG. 267), e raggiungono gli esiti migliori nell'appropriazione della terza dimensione, ravvisabile nelle statue a tutto tondo dell'*Annunciazione* (FIG. 262, 264), pertinente ugualmente al complesso

---

<sup>97</sup> Cfr. paragrafo 1.4.1

fliscano, e nella figura di *Opizzino Spinola* (FIG. 239), troneggiante nella sua nicchia posta sul prospetto di Palazzo Spinola di Fontane Marose.

Pur dipendendo strettamente da modelli lombardi, come si è visto per il riferimento caronese, il rilievo di Giovanni non accoglierà mai quella sussultante animazione percepibile tramite i panneggi accartocciati che gran parte dei rilievi della seconda metà del secolo presenteranno, compresi alcuni brani della cappella del Battista, come si è visto, o le soluzioni moderate adottate da Elia per la cappella della Vergine delle Rose<sup>98</sup>. La tornitura raffinata delle figure giovanee sembra piuttosto dipendere dagli esempi più emblematici offerti dalla tradizione cosmopolita lombarda tardo-trecentesca e primo-quattrocentesca, del cantiere del Duomo di Milano, dove trionfano le soluzioni eleganti di Jacopino da Tradate e dei fratelli Dalle Masegne: si tratta delle stesse suggestioni che, non casualmente si crede, saranno selezionate proprio dal linguaggio caronese cui, come si è tentato di dimostrare nel paragrafo precedente, la grammatica giovannea deve molto.

Gli elementi decorativi contribuiscono a rendere più sofisticati gli intagli, veicolando un gusto per i dettagli preziosi indiscutibilmente etichettabile quale tardo-gotico. Vertici qualitativi di assoluta raffinatezza sono visibili nella scultura di *Opizzino Spinola* (FIG. 239), la cui sottoveste è impreziosita da maniche a palloncino, che si restringono all'altezza dell'avambraccio, sulle quali l'intaglio modula i ghirigori di una preziosa stoffa ricamata, probabilmente un velluto tagliato a decori floreali, allacciata al polso con una serie di quattro minutissimi bottoncini. Lo stesso motivo sinuoso sembra foderare il rivestimento interno del robbone, come si vede dal risvolto ai piedi del personaggio e dalle ampie maniche della tunica, che, stando alla moda coeva, si aprivano sugli arti superiori con un caratteristico taglio fino a terra, lasciando intravedere la veste sottostante. Di velluto è anche, infine, il colletto, che spicca, pianeggiante, sulle movimentate pieghe create sul petto dal ricadere morbido della spessa sopravveste. Un'attenzione ai dettagli molto minuta e quasi destinata ad essere impercettibile, se si considera l'altezza a cui sono ed erano poste queste figure. Elegante cifra morelliana sembra poi essere il ricciolo con cui termina la veste rialzata dal movimento del ginocchio dello Spinola, un occhiello ottenuto con una

---

<sup>98</sup> La tipica caratterizzazione del panneggio accartocciato è marchio di fabbrica di alcune soluzioni elaborate alla Certosa di Pavia a partire dagli anni Settanta del Quattrocento ed ebbe poco successo in Genova e in Liguria. Tra le opere che più si avvicinano a queste tendenze stilistiche si evidenzia il rilievo della lunetta dell'*Adorazione del Bambino* del portale di accesso alla cappella di Lazzaro Doria, un tempo nella Certosa di San Bartolomeo e oggi conservato al Vitoria & Albert Museum (Inv. 221.1879. Sulla storia del pezzo e le proposte attributive si veda il paragrafo 1.4.3); la lunetta analoga nel soggetto dell'ingresso principale di Nostra Signora degli Angeli a Voltri (cfr. VARNI 1870, pp. 7, 25-26 nota 14; CERVETTO 1903, p. 297; CASTAGNA, MASINI 1929, p. 453; P. BOCCARDO in *Le arti a Levanto* 1993, p. 95, ZURLA 2015, p. 33 nota 128); le lunette con le *Storie del Battista* eseguite da un anonimo lombardo tra il 1492 e il 1496 per la decorazione interna del sacello (si veda il paragrafo 1.4.2); la lunetta di portale con le *Stimate di San Francesco* e l'*Annunciazione* della Santissima Annunziata di Portoria (cfr. paragrafo 4.1); e alcuni marmi della sagrestia della cattedrale di Savona, rimontati in un assetto non corrispondente alla condizione originale (per cui si rimanda al paragrafo 1.4.2 *Matteo Gagini (?) da Bissonè*).

attenta lavorazione del trapano, che si ripropone anche nell'abito della *Vergine Annunciata* (FIG. 264) sulla fronte Fieschi e, in un formato a S meno tridimensionale nei rilievi delle *Virtù* o della fanciulla in pericolo di piazza san Matteo (FIG. 251). La stessa raffinata attenzione agli abiti si ritrova anche in quest'ultima figura del sovrapporta doriani, che indossa un'altra tunica tipicamente quattrocentesca, la pellanda, ampia e maestosa, aderente al seno per mezzo di una cintura e poi fluente e larga, caratterizzata dalle particolarissime maniche, lunghe e ampie, secondo una moda diffusa nel mondo d'Oltralpe.

La conduzione giovannea dei panneggi si distingue soprattutto per la scelta di movimentare le maniche, spesso attillate e mosse da molteplici colpetti di punta che le arricciano, come si vede nella delicata figurina della *Principessa* del portale Doria (FIG. 251), nelle figure femminili della sovrapporta con l'*Adorazione dei Magi* (FIG. 305) in via degli Orefici<sup>99</sup>, e nel tondo con il Dio Padre benedicente, dove il dettaglio è particolarmente insistito nel chiaroscuro. Accanto a questa soluzione formale si può poi trovare la scelta di una manica più ampia, solitamente abbinata a una camicia più attillata che copre il polso, dove tuttavia il *modus operandi* non cambia, come si vede dalle figure delle *Virtù* o dell'*Annunciata*. Panneggi più esuberanti e mossi qualificano invece le parti inferiori delle vesti, caratterizzate da più o meno vivaci svolazzi e eccessi di stoffa dal valore decorativo, e da tipici tagli che si ripropongono con valore strutturale nei punti nevralgici per la resa del panneggio, quali la V tra le ginocchia delle figure assise, la grande falcata della piega che dal ginocchio sinistro attraversa in diagonale la figura, o le moltiplicate onde di stoffa ai piedi delle vesti, veri e propri eccessi esornativi volti alla ricerca di effetti di movimento o profondità.

Le fisionomie adottate da Giovanni sono accomunate da caratteri pieni e rotondi, per cui le figure presentano tratti dolci dalle gote piene e dai menti tondeggianti, dove spiccano labbra carnose e occhi pronunciati, dimostrando di privilegiare sempre una resa plastica non risolta sui valori superficiali. Le palpebre spesse, l'arcata sopraccigliare approfondita, le labbra socchiuse sono connotati tipici dei volti giovannei, che nel portale Doria raggiungono interessanti gradi di personalismo fisiognomico, assumendo ognuno fattezze diverse. Le chiome femminili spesso presentano una simile conduzione: la fronte, forse per i suoi valori convessi, viene lasciata ben in vista, attorniata da sottili ciocche di capelli ondegianti separati da una attaccatura centrale.

---

<sup>99</sup> La targa scolpita, di recente attribuita a Giovanni da Bissone, presenta interessanti elementi in comune con il linguaggio giovanneo, che si prenderanno in considerazione nel paragrafo dedicato.



## 2.4 Giovanni imprenditore: l'attività carrarese e il commercio del marmo

L'ultimo campo d'azione in cui si dimostra operoso e dinamico lo scultore bissonese è quello legato alle tratte commerciali, alle contrattazioni e alle responsabilità di gestione che soggiacciono al mercato del marmo di Carrara<sup>100</sup>.

Analizzando i documenti in cui compare Giovanni di Andrea da Bissone<sup>101</sup>, si è dimostrato come il suo percorso sia continuamente costellato di transiti e soggiorni presso la città del marmo, rivelando un legame profondo, che rende comprensibile e giustificabile la scelta dell'artefice di trascorrere gli ultimi anni della propria vita alle pendici delle Apuane. La collaborazione dello scultore con i lapidisti del mercato carrarese si colloca in un momento propizio, in quanto alla seconda metà del secolo sarà il potentato dei Campofregoso a detenere le redini politiche del territorio inerente la città del marmo<sup>102</sup>. La modalità con cui Giovanni si allontana da Genova nel 1448, insieme a Domenico e *cum multis operariis*, denota una conoscenza del mercato del marmo, e dei processi di escavazione e sbazzatura legate al commercio del materiale, che tiene conto delle necessità pratiche, come quella di avere una squadra di collaboratori per non dover pagare la manodopera locale: un'accortezza che denota grande confidenza con il contesto produttivo carrarese. Anche il soggiorno dello scultore, avvenuto negli anni Ottanta del secolo, è possibile proprio grazie alla conoscenza che Giovanni dimostra di possedere sulle abitudini locali, acquisite in decenni di collaborazioni con gli operatori del settore, che gli garantiscono un posto di primo piano in un mercato di cui aveva saputo intuire le potenzialità, e che si dimostra capace di comprendere e sfruttare prima che il malcontento dei lavoratori locali portasse alla progressiva chiusura ai forestieri delle cave, al fine di tutelare i propri diritti sulla gestione del commercio del materiale, in un processo che troverà l'apice nel 1519<sup>103</sup>.

La prima notizia di genovesi a Carrara pervenutaci, secondo il magistrale studio di Klapisch-Zuber, è da collocarsi al 1428, quando Simone di Lancia è incaricato dal mercante siciliano Giovanni da Reggio di eseguire un monumento in marmo per la sepoltura del francescano

---

<sup>100</sup> Gli studi sul mercato del marmo carrarese e pietrasantino, dopo il magistrale studio di Christiane Klapisch-Zuber, sono stati promossi in più occasioni dalle realtà locali attraverso pubblicazioni, mostre e convegni, per cui si fa riferimento ai contributi editi nei seguenti testi: *Niveo de marmore 1992*; *Le vie del marmo 1992 (1994)*; *Nelle terre del marmo 2013 (2018)*.

<sup>101</sup> Cfr. paragrafo 2.1.

<sup>102</sup> Per le vicende storiche della regione nel Quattrocento cfr. KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 124, 141, 149-150 con bibliografia precedente.

<sup>103</sup> Cfr. KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 153-166. Allo stesso modo si crede che l'esigenza da parte degli scultori genovesi di emanciparsi dagli antelami nello stesso periodo risieda in simili dinamiche economiche e sociali, per cui i primi volevano tentare di ritagliarsi libertà d'azione in un mercato plasmato dai secondi in un regime ormai monopolistico. Su questi aspetti cfr. paragrafi 1.1 e 1.2.

Lodisio Gentile<sup>104</sup>, per cui riceverà il pagamento solo una volta rientrato con la materia prima dalla città toscana. La scarsità di opere e documenti rilevata per la prima metà del secolo ci impone di prestare prudenza nel valutare la testimonianza del 1428. Lungi dall'essere l'unica o la prima testimonianza di *magistri* che si recavano a scegliere i marmi per le proprie opere, questa doveva piuttosto calarsi in un contesto di crescente attenzione verso il mercato carrarese, che troverà il culmine con l'avvento della dinastia dei Campofregoso e il loro dominio sulla Toscana occidentale.

A questo proposito l'autrice cita anche la presenza di altri lombardi provenienti da Genova ricordati dalla gabella del 1433, come un Pietro Lombardo, che è da lei identificato con un Piero di Alberto impelagato in una serie di proteste tra Genova e Lucca, oltre che collaboratore non meglio precisato di un altro Giovanni "del Biscione"<sup>105</sup>. Lombardi di provenienza sono anche i Maffioli, sebbene, stabilmente impiantatisi a Carrara, già nel 1437 ometteranno di ricordare nei rogiti la propria origine forestiera, come dimostra la scelta dell'antenato di firmarsi *Maffeolo de Carrara q. Johannis Antoninus*<sup>106</sup>. La famosa famiglia di marmisti carraresi, tra le più importanti del XV secolo, trova in questo personaggio un capostipite, cui si affiancano nel corso del secolo il fratello di Maffiolo, Pietro (con cui collabora nel 1433 e con cui si imparenta per via di un documento del 1474, che riguarda il figlio, Maffiolo q. Petri de Como)<sup>107</sup> e i figli, Antonio (o Antonino, che risulta attivo insieme al padre per commesse pisane nel 1428)<sup>108</sup> e Giovanni Pietro (morto nel 1475)<sup>109</sup>. Figlio di Giovanni Pietro è Alberto Maffioli, maestro del marmo di origini carraresi e scultore attivo in diversi centri del Nord Italia<sup>110</sup>, mentre al fratello si riferiscono le personalità di Lazzaro di Antonino, che si spingerà a operare nel napoletano<sup>111</sup>, e Jacopo di Antonino di Maffiolo<sup>112</sup>, che allargherà le influenze della famiglia in area lombarda, venendo a

---

<sup>104</sup> Così si esprime la studiosa nel testo, cfr. *Ivi*, p. 124 nota 46. La studiosa non specifica ulteriore bibliografia per convalidare la certezza che il committente possa essere identificato in Lodisio Gentile, siciliano.

<sup>105</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 123-125.

<sup>106</sup> Cfr. *Ivi*, p. 146 nota 120; e pp. 120, 149, 188.

<sup>107</sup> Cfr. *Ivi*, p. 146 nota 121.

<sup>108</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 130; 146; 166; 287 nota 70; 296.

<sup>109</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 169, 188.

<sup>110</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 169, 188, 292, 295 nota 99, 322, 324 nota 12. Sulla figura di questo artefice, documentato dal 1486 fino al 1499, il cui percorso tra Carrara e la pianura padana tocca anche Genova e, da qui, la Spagna, cfr. da ultimo TALIGNANI 2012, pp. 63-86; TALIGNANI 2013, pp. 551-563; ZURLA 2015, pp. 127-128; TALIGNANI 2018, 137-163.

<sup>111</sup> Documentato dal 1489 al 1519, cfr. KLAPICSH-ZUBER 1973, pp. 197, 277 nota 32, 294.

<sup>112</sup> Nella sua poderosa cernita di artefici carraresi Christiane Klapisch-Zuber è a volte imprecisa, sovrapponendo spesso la personalità di Antonio (o Antonino) con quella di suo figlio Jacopo. Il maestro del marmo è documentato nella diatriba ereditaria per la cava dello zio (vedi *infra*) ma anche per la riscossione di canoni di affitto di altre cave da parte dei consoci (KLAPICSH-ZUBER 1973, p. 193 nota 45); in contratti di apprendistato lo vedono attivo nel 1482, nel 1490 e nel 1514 (*ivi*, p. 177 nota 89, 179 nota 95, 186); nella collaborazione con il cugino Alberto per carrate da far pervenire a Venezia nel 1491 (*ivi*, p. 295 nota 99).

discussioni con il venerabile Priore della Certosa di Pavia nel 1476<sup>113</sup>. Jacopo diverrà uno dei collaboratori principali di Giovanni da Bissone che, dapprima suo socio nella gestione di una cava e poi suo procuratore per la questione pavese<sup>114</sup>, si guadagnerà il diritto di amministrare per un anno una cava di proprietà Maffioli, e più precisamente quella lasciata in eredità da Giovanni Pietro a figlio e nipoti, e gestita dal loro tutore e zio, Lorenzo Maffiolo (14 maggio 1478)<sup>115</sup>. Interessante notare che la cava amministrata da Giovanni si trova a Torano, sul versante dove si ricava il marmo statuario dotato delle migliori qualità tecniche e cristalline per la lavorazione e produzione di statuaria<sup>116</sup>.

Proprio il rapporto economico tra i contesti genovese e carrarese permette di evidenziare le peculiarità del commercio di alcuni beni preziosi e il ruolo giocato in questo traffico dai maestri del marmo e dai *magistri antelami* nell'economia dei propri territori di attività<sup>117</sup>. Molteplici sono infatti le testimonianze da cui si evince quanto il commercio del marmo fosse strettamente connesso a quello delle altre materie prime, soprattutto del grano<sup>118</sup>: le navi genovesi, che partivano per raggiungere le coste del Meridione e tornare cariche di frumento, approfittavano del viaggio di andata, quando le stive erano vuote, per trasportare carichi di marmo da rivendere nei porti di approdo al miglior offerente. Il grano diventa vera e propria merce di scambio e moneta di credito per i marmorari, come dimostra il documento del 1482 secondo il quale Giovanni e Jacopo Garvo ordinano a Corsello da Carrara un certo numero di colonne lasciandogli in cambio una caparra di 50 lire in *grano et pecunie*<sup>119</sup>; o quello che coinvolge Jacopo Maffioli in prima battuta nel commercio del frumento, dal momento che costringe i propri soci ad accettare il pagamento dei marmi consegnati in grano o altre merci<sup>120</sup>. E ancora Domenico Gagini, residente a Palermo nel 1468, si approvvigiona di zucchero all'ingrosso, così come altri scultori siciliani si legano in società con mercanti di grano e formaggio, al fine di commerciare questi prodotti con il marmo di Carrara o altri beni presenti nella Riviera Ligure<sup>121</sup>. È in questo contesto che si carica di valore la testimonianza del giugno 1462, in un periodo estremamente

---

<sup>113</sup> Jacopo di Antonio Maffioli nomina Giovanni di Andrea da Bissone come suo procuratore per risolvere una lite con i monaci della Certosa di Pavia, cfr. ASM, *Notarile Carrara*, busta 1, c. 98 (25 maggio 1476), citato in KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 168-169 nota 52; ZURLA 2015, pp. 39, nota 157; 346. Si vedano inoltre i paragrafi 2.1 e 2.5

<sup>114</sup> Per la gestione della cava insieme al Maffioli e a Nicola Cirstiello, cfr. ASM, *Notarile Carrara*, busta 1, c. 48v. (27 gennaio 1476); citato in KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 196-197 nota 148; ZURLA 2015, pp. 46 nota 194; 346. Si vedano inoltre i paragrafi 2.1 e 2.5

<sup>115</sup> Cfr. KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 188-189. Per queste vicende documentarie cfr. paragrafi 2.1 e 2.5.

<sup>116</sup> Su questi aspetti cfr. KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 87-110.

<sup>117</sup> Nello specifico, sugli aspetti economico-commerciali legati ai profitti del traffico di marmo rispetto alle altre merci di scambio, cfr. HEERS 1984, pp. 332-340; KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 303-317.

<sup>118</sup> Cfr. L. TAGLIAFERRO in *La scultura a Genova e in Liguria 1987*, I, p. 258.

<sup>119</sup> Cfr. CERVETTO, p. 273-274, doc. LX (14 giugno 1482).

<sup>120</sup> Cfr. KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 393-394, doc. 18 (9 febbraio 1489).

<sup>121</sup> Cfr. DI MARZO 1880, I, p. 39.

florido per i commerci, per cui Giovanni da Bissone vende diversi pezzi di marmo semilavorati in cambio di un pagamento non solo pecuniario, ma anche in ferro voltrese<sup>122</sup>.

Questa spiccata capacità commerciale dei marmorari non sorprende, dal momento che abbiamo visto come lo zelo imprenditoriale costituisca un tratto tipico dello stanziamento dei maestri lombardi, tanto che ci appare quanto mai suggestiva e calzante la domanda posta da Christiane Klapisch-Zuber a proposito dell'*Ars Marmoris* carrarese: «non è forse una creatura stessa del commercio?»<sup>123</sup>.

Mossa da dinamiche puramente commerciali ed economiche, la vicenda conclusiva della vita di Giovanni da Bissone si dimostra coerente con il percorso dello scultore bissonese, capace di interagire con più contesti produttivi e ambiti commerciali, dalla Lombardia a Genova, da Venezia a Carrara, e offrendo alla critica un interessante caso quattrocentesco di geografia artistica.

---

<sup>122</sup> ASG, *Notai Antichi*, 591, n. 172 (10 giugno 1462). Cfr. paragrafi 2.1 e 2.5. Si veda la trascrizione in fondo al presente capitolo.

<sup>123</sup> Cfr. KLAPISCH-ZUBER 1973, p. 317.

## 2.5 Regesto biografico documentario

### GENOVA, 6 MAGGIO 1448

Il doge Giano Campofregoso invia questa lettera al cugino Spinetta, governatore di La Spezia, pregandolo di dare ospitalità e agevolare il viaggio di andata e di ritorno verso Carrara di *Iohannes Bissoni et Dominicus*, che si muovono con molti operai, per assolvere il compito loro assegnato di procacciare i marmi necessari per il rinnovamento dei locali della cappella del Battista presso la cattedrale di Genova.

ASG, *Archivio segreto*, reg. 13, n. 877.

*Bibliografia*: SALVI 1931, p. 1002, nota 82.

### GENOVA, 3 GENNAIO 1452

Giovanni da Bissone si accorda con Leonardo Riccomanno da Pietrasanta per l'intaglio del portale ordinato da Leonello Grimaldi e destinato alla sacristia della Basilica di Santa Maria di Castello. Dal contratto emerge il ruolo di capo cantiere di Giovanni, che impone rigide condizioni lavorative al toscano, cogliendo l'occasione notarile per ricordare gli altri lavori da eseguire, per il complesso domenicano e non solo. L'atto menziona un precedente documento stilato nell'estate dell'anno precedente, perduto, nel quale erano stati presi precedenti accordi di collaborazione.

ASG, *Notai Antichi*, *Notaio Antonio Fazio Seniore*, 1447-52.

*Bibliografia*: ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 145-147 nota 1; CERVETTO 1903, p. 250, doc. X.

### GENOVA, 25 FEBBRAIO 1455

Giovanni da Bissone fu Andrea, maestro d'antelamo, salda a Matteo de Vivolo la somma di 73 lire, 14 soldi di lire genovesi, quale residuo di un debito di 113 lire, 14 soldi vantato da Matteo contro Antonello de Maffiolo da Carrara, per il quale Giovanni svolgeva il ruolo di garante e fideiussore.

ASG, *Notai Antichi*, *Notaio Oberto Foglietta*, 724 doc. 56

*Bibliografia*: inedito.

### GENOVA, 14 FEBBRAIO 1457

Giovanni da Bissone contrae un accordo con Giorgio Doria per l'intaglio del portale del suo palazzo ubicato in piazza san Matteo. Il portale sarà realizzato in marmo bianco e condotto in maniera del tutto simile a quello eseguito, non è chiaro se dallo stesso Giovanni o meno, per il portale di Brancalone Grillo in Vico Mele. Il contratto menziona inoltre la lavorazione di colonne e altri marmi come quelli confezionati per Benedetto Doria nella stessa contrada.

ASG, *Notai Antichi*, *Notaio Antonio Fazio seniore*, 591, 14 febbraio 1457.

*Bibliografia*: ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 150-151 nota 1; CERVETTO p. 251, doc. XI

### (ATTR.) GENOVA, 1459-60

Giovanni da Bissone, Paolo da Brea e Marchetto da Gandria, *magistri antelami*, svolgono delle giornate di lavoro presso Ponte Calvi.

*Bibliografia*: citato in PODESTÀ 1913, p. 123; DECRI 1996, pp. 418-419.

**(ATTR.) GENOVA, 2 DICEMBRE 1461**

Contratto tra Pietro e Giorgio da Carona e Giovanni da Bissone per la costruzione del ponte di Santa Zita, ordinato dai Padri del Comune.

ASG, *Notai Antichi*, *Notaio Lazzaro Raggio*, filza 6, n. 342.

*Bibliografia*: CERVETTO 1903, p. 252, doc. XIII.

**GENOVA, 10 GIUGNO 1462**

Commercio di marmi tra Giovanni di Andrea da Bissone e Ambrogio Contarini di Venezia, per cui il bissonese fa vendita di diversi pezzi di marmo semilavorati e in cambio viene pagato parte in denaro, parte in ferro estratto a Voltri, per un valore complessivo di 500 lire.

ASG, *Notai Antichi*, 591, *Notaio Antonio Fazio Seniore*, n. 172.

*Bibliografia*: inedito<sup>a</sup>

**GENOVA, 2 MAGGIO 1465**

Domenico da Bissone si dichiara debitore verso Giovanni da Bissone della somma di lire 500 e 10 scudi, ed a garanzia del debito concede allo stesso Giovanni in ipoteca la casa posseduta nella Contrada del Molo nella quale abita il nipote Elia, con facoltà di poterla vendere, ove il debito non sia soddisfatto nel termine fissato.

ASG, *Notai Antichi*, 871/I, *Notaio Emanuele Granello seniore*, doc. 111.

*Bibliografia*: ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 135-136 nota 1; CERVETTO 1903, p. 248, doc. VI.

**GENOVA, 18 GIUGNO 1465**

Contratto tra Giovanni da Bissone di Como, *magister antelami*, e i fratelli Giacomo e Matteo Fieschi per la fornitura dei marmi e del disegno della cappella di famiglia destinata ad ospitare la tomba di Giorgio Fieschi in cattedrale.

ASG, *Notai Antichi*, *Notaio Antonio di Recco*, fogliazzo 1, 1445-58.

*Bibliografia*: ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 158 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 251-252, doc. XII.

**GENOVA, 24 MARZO 1475**

Giovanni da Bissone ipoteca la casa al Molo che era di proprietà di Domenico da Bissone con Angelo Lercari, il quale gli ha fatto da fideiussore per l'acquisto di alcuni pellami da Bernardo Lercari per la somma di 230 lire.

ASG, *Notai antichi*, *Notaio Emanuele Granello*, 871, n. 73.

*Bibliografia*: citato in ZURLA 2015, p. 346.

**GENOVA, 10 LUGLIO 1475**

Domenico da Bissone salda il debito di 100 lire contratto nel 1465 con Elia di Giacomo da Bissone, corrisposte attraverso l'affitto della casa in Ponte Calvi, di cui Giovanni è procuratore.

ASG, *Notai Antichi*, 1023, *Notaio Nicolò Raggio*, doc. 659.

*Bibliografia*: citato in ZURLA 2015, pp. 18 nota 48; 47 nota 201; 346.

#### **CARRARA, 27 GENNAIO 1476**

Giovanni di Andrea da Bissone è associato a due carraresi, Jacopo di Antonio Maffioli e Nicola di Cristello nella gestione di una cava nei pressi di Carrara

ASM, *Notarile Carrara*, busta 1, c. 48v [già ANC, *Not. Nicola Parlonciotto*, 1475-77. f. 48v].

*Bibliografia*: citato in KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 196-197 nota 148; per il riferimento archivistico attuale ZURLA 2015, p. 346.

#### **CARRARA, 25 MAGGIO 1476**

Giovanni di Andrea da Bissone è nominato procuratore da Giovanni (o Jacopo) Antonio di Maffioli per risolvere alcune questioni con i certosini di Pavia.

ASM, *Notarile Carrara*, busta 1, c. 98 [già ANC, *Not. Nicola Parlonciotto*, 1475-77. f. 98].

*Bibliografia*: citato in KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 168-169 nota 52, per il riferimento archivistico attuale ZURLA 2015, p. 346.

#### **CARRARA, 14 MAGGIO 1478**

Gli eredi di Giovanni Pietro Maffioli cedono in locazione a Giovanni di Andrea da Bissone una cava in località Torano per un anno.

ANC, *Not. Nicola Parlonciotto*, 1477-1479 f. 144 v.

*Bibliografia*: KLAPISCH-ZUBER 1973, pp. 188-189, 386 doc. 11.

#### **CARRARA, 2 GENNAIO 1481**

Giovanni da Bissone di Andrea, residente di Carrara, prende a bottega come apprendista in questa città Zanetto di Castellino da Gragnana.

ANC, *Notaio Nicola Parlonciotto*, 1481-1482, f. 106.

*Bibliografia*: KLAPISCH-ZUBER 1973, p. 389, doc. 14.

#### **GENOVA, 14 LUGLIO 1484**

Giovanni di Andrea da Bissone abitante a Carrara promette, a nome suo e del figlio Battino, di dare a Girolamo Lercadio la somma di 324 lire.

ASG, *Notai Antichi, Notaio Brignole Martino*, 1245, doc. 350.

*Bibliografia*: citato in ZURLA 2015, pp. 39 nota 157; 346.

#### **(ATTR.) GENOVA, 1487-1488**

“Johannes de Bisone” promette agli ufficiali del Banco di San Giorgio di scolpire due sovrapporte con *San Giorgio e il drago* per il castello di Lerici e per la fortezza di Bastia, e altri due analoghi, ma di dimensioni ridotte, per i ponti sul fiume che bagna la cittadina di Golo.

Archivio di San Giorgio, *Cartularium Officii* 1486-1488.

*Bibliografia*: ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 173 note 1-2; CERVETTO 1903, p. 254, doc. XV.

<sup>a</sup> ASG, *Notai antichi*, 591, not. Antonio Fazio, n. 172 (1462, giugno 10, Genova). Giovanni fu Andrea da Bissone, maestro d'antelamo, abitante in Genova, vende a Giacomo Penelli dei conti di Lavagna, agente per conto del veneziano Ambrogio Contarini, tre colonne di marmo con i loro capitelli con dodici pezzi di tavole di simile materia, per la contropartita di 160 lire, cinquanta delle quali sborsate contestualmente, e le centodieci residuali da corrispondersi parte in cantari di ferro voltrese per il valore di ottanta lire, parte in contanti, ad avvenuta consegna del materiale sul suolo della stessa città di Genova, ed entro la fine dell'agosto successivo. Convenengono le parti sul ribasso del prezzo in caso di miglior proposta di mercato, e della rescindibilità del contratto per insoddisfazione del compratore.

(SC)

*In nomine Domini, amen. Iohannes de Biso magister antelami, habitator civitatis Ianue quondam Andree, sponte etc., vendidit et titulo vendicionis dedit, cessit, tradidit et mandavit seu quasi Iacobo Penelo ex comitibus Lavanie, civi Ianue, presenti, stipulanti et ementi nomine et vice nobilis domini Ambrosii Contarini veneti infrascriptos marmoros, silicet columnas tres cum suis capitellis de uno pecio pro singula ipsarum columnarum; item pecios duodecim tabularum marmorearum et que colonne et tabule sint et esse debeant de bono marmore albo et undato(a) et(b) esse debeant longitudinis, grossitudinis et latitudinis(c) secundum mensuras existentes penes dictum Iacobum et de quibus mensuris semper stetur et credatur solo verbo dicti Iacobi; et hec omnia [pre]dicta(d) pro precio et finito precio librarum centum sexaginta Ian(ue) monete currentis(e), de quibus vero libris CLX Ia(nue)(f) dictus Iohannes habuit et habuisse confitetur ab ipso Iacobo infra solutionem dicti precii libras quinquaginta Ian(ue) de numerato et reliquas libras centum decem Ian(ue) dictus Iacobus dare et solvere promixit ipsi Iohanni presenti et acceptanti(g) in huic modo, videlicet libras octuaginta Ian(ue) in tantam quantitatem ferri de Vulturo ad rationem libarum trium Ian(ue) pro singulo cantaro, dicti Iohannis mensur(is), et libras tringinta Ian(ue) in preccunia contante pro complemento dicti precii habitis dictis marmoris in Ianua per ipsum Iacobum(h), et que colonne et tabule marmororum dictus Iohannes dare et consignare debet et pomixit ipsi Iacobo in civitate Ianue in terra hinc usque per totum menssem(i) augusti proxime venturis omni rixico et periculo dicti Iohannis et(j) qualitates et bonitatis de quibus supra, itam tamen quod si et in quantum ipse Iacobus infra dictum tempus inveniret aliquam aliam personam que(k) vendere volet ipsi Iacobo de similibus marmoris pro(l) minori precio ut supra declarato(m), quod tunc et eo casu dictus Iohannes teneatur et promixit defalcare dictum precium ut supra declaratum pro tali meliori precio quo inveniretur ut supra per ipsum Iacobum.*

*Item acto quod si et in quantum dicti marmoris non essent bene undati et venati(n) in discrecionem ipsius Iacobi, quod tunc et eo casu dictus Iohannes teneatur et promixit restituere ac dare et solvere ipsi Iacobo totum precium quod habuisset pro ipsis marmoris ab ipso Iacobo, semper et quodcumque ad liberam voluntatem ipsius Iacobi et cuiuscumque persone legitime pro eo omni exceptioni remota.*

*Renunciantes(o) etc., que omnia etc., sub etc., ratis etc., et proinde etc.*

*Acto etc., quod dictus Iohannes possit conveniri etc. et ubicumque etc., renuncians etc., iurans non uti nec in aliquo contravenire.*

*In forma etc.*

*Actum Ianue in Bancis sub domo Angeli de Nigro et fratris, silicet ad bancum residence mei notarii infrascripti, anno dominice Nativitatis M<sup>o</sup>CCCCCLXII, indictione VIIa secundum Ianue cursum die Iovis in terciis; presentibus testibus Francisco Ususmaris et Barnaba de Seravale Iohannis civibus Ianue, vocatis et rogatis.*

a) bono-undato: corretto su bonorum marmororum alborum et undatorum mediante cassatura della desinenza. b) et: corretto su et que in interlinea, con segno di rimando. c) et latitudinis: aggiunto in interlinea, con segno di richiamo. d) predicta: integrato su danno da infilzatura. e) Segue depennato: quos dictus. d). vero-Ian(ue): aggiunto in interlinea con segno di richiamo. g). presenti et acceptanti: aggiunto in interlinea con segno di richiamo. h) habitis-Iacobum: aggiunto parte in interlinea, parte in margine perpendicolarmente al rigo di scrittura, con segno di richiamo. i) menssem: così nel testo. j) omni-et: aggiunto in interlinea con segno di richiamo. k) Segue depennato: facere. l) Segue depennato: meliori. m) ut-declarato: aggiunto in interlinea con segno di richiamo. n) Segue depennato: quod tunc et. o. Renunciantes

Si ringrazia per la sua professionalità e generosità Davide Gambino, archivist e ricercatore indipendente, che ha gentilmente fornito la presente trascrizione.



## CAPITOLO III

### IL CORPUS GIOVANNEO. CANTIERI E OPERE

#### 3.1 1448: esordio d'autore. Palazzo Spinola dei Marmi e l'ingaggio per la Fronte della Cappella del Battista

Come anticipato nel capitolo precedente, in concomitanza con le informazioni che forniscono i documenti noti, dovette essere intorno alla metà degli anni Quaranta del Quattrocento che Giovanni da Bissone trovò affermazione presso la committenza genovese, emergendo tra i protagonisti del panorama scultoreo locale.

È nel duplice e quasi contemporaneo impegno per la decorazione del palazzo di Giacomo Spinola di piazza Fontane Marose e per il rinnovamento dei locali del complesso di Santa Maria di Castello, dove evidenti indizi di tipo stilistico e documentario portano a identificare la presenza del bissonese, che si può collocare, in assenza di altra documentazione, l'esordio del *magister*. La collaborazione instaurata con il socio Domenico e la ben condotta gestione dei due cantieri in avviamento dovettero far in modo che i due artefici si distinguessero tra la selva di artisti lacuali attivi in città, assicurando loro il prestigioso incarico per la costruzione e la decorazione della cappella del Precursore<sup>1</sup>.

Le vicende inerenti la dimora di Giacomo Spinola di Luccoli<sup>2</sup> (FIG. 234) e della sua costruzione possono essere circoscritte cronologicamente tra il 1445, quando nel testamento del proprietario la residenza non viene censita, essendo ancora da costruire o più semplicemente non ancora terminata, e il 1459, dal momento che la *gabella possessionum* di quest'anno ricorda il palazzo come da poco edificato<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Per approfondimenti sul legame tra Domenico e Giovanni e le fasi edificative della cappella si vedano i precedenti paragrafi, cfr. 1.4.2 *Domenico Gagini* e 2.2. Non dissimilmente anche i maestri caronesi, con la loro attività genovese si erano distinti in merito il necessario per accaparrarsi la realizzazione dell'altrettanto prestigioso tabernacolo eucaristico da erigere accanto all'altar maggiore, cfr. paragrafo 1.4.1.

<sup>2</sup> È noto che nell'area verdeggiante e boschiva in cui oggi sorge il palazzo sta l'origine del toponimo del ramo della famiglia Spinola di "Luccoli" (da *lucus*) che qui si riunì staccandosi dal ramo maestro intorno al primo Duecento, cfr. DI FABIO 2011c, p. 623, con bibliografia precedente.

<sup>3</sup> ASG, *Antico Comune, Gabella Possessionum*, reg. 591, cc. 4/11. Per la documentazione cfr. POLEGGI 1966, pp. 58, 65-66 nota 25; GROSSI BIANCHI-POLEGGI 1980, pp. 250, 252 nota 85; POLEGGI 1992, pp. 107-129; DI FABIO 2011c, pp. 629-631.

La struttura del palazzo ha subito nel corso del tempo rilevanti trasformazioni, dovute soprattutto alle ridestinzioni d'uso dell'edificio e all'ampliamento urbanistico che vede protagonista la città a fine Ottocento<sup>4</sup>, determinando importanti modifiche strutturali, come testimonia il confronto con la veduta settecentesca della Piazza Amorosa realizzata dal pittore Antonio Giolfi<sup>5</sup>. In particolare, con l'abbassamento della pavimentazione stradale si venne rimodulando la decorazione della facciata, che oggi presenta un livello di base rialzato da uno zoccolo e ornato da quattro panoplie allegoriche in stucco che rispondono a un gusto *troubadour*. Il restante paramento murario, ricalcante l'assetto originale, si srotola con la bicromia che è applicata a molti edifici genovesi, secondo una consuetudine non documentabile che spiega il fenomeno facendo ricorso a una sorta di concessione fatta dal Comune alle famiglie di antica nobiltà e lignaggio, i cui membri si fossero distinti per meriti verso la patria. La restante porzione di muratura appare divisa in tre registri da due cornici marcapiano: la fascia centrale, in corrispondenza del piano nobile, riveste il ruolo di maggior interesse per la decorazione. Al di sopra di una cornice composta da archetti pensili mistilinei ad arco acuto si succedono infatti, alternati a quadrifore, cinque nicchie coperte catini baccellati, ognuna destinata ad ospitare l'effigie marmorea di un illustre membro della casata Spinola, ben identificato da un'epigrafe in caratteri gotici fioriti, posta appena più sotto affinché fosse ben leggibile, che aveva il compito di descrivere ai passanti le gesta dell'effigiato, tramandandone la memoria<sup>6</sup>.

In ordine cronologico, da sinistra verso destra, sfilano in perenne parata (FIGG. 236-239) *Oberto Spinola di Luccoli* (Capitano del Popolo dal 1270 al 1291), figlio di Guglielmo, capostipite del nuovo ramo della *gens* Spinola, cui succedono il figlio *Corrado* (1296-97) e il nipote, *Opizzino* (1306-1310), genitore di Argentina, che nonostante venne data in sposa al marchese del Monferrato interrompe la linea di discendenza maschile, ricomposta nella figura di *Galeotto*, il quarto Spinola ritratto, figlio di uno dei fratelli di Corrado, Odoardo, cugino di Opizzino, nonché fratello di Gerardo, capostipite del ramo familiare da cui discende il proprietario del palazzo<sup>7</sup>. Giacomo Spinola di Luccoli arrivava così a celebrare la propria persona glorificando

<sup>4</sup> I lavori di restauro e reintegrazione vennero supervisionati da Alfredo d'Andrade e Marco Aurelio Crotta tra il 1903 e il 1905, per ovviare ai danni causati dalle modifiche urbanistiche avvenute tra il 1864 e il 1869. A questa fase intermedia corrisponde anche l'apertura delle botteghe lungo il ribassato asse stradale. Sulla storia dell'edificio e i lavori di restauro più e meno recenti cfr. POLEGGI 1992, pp. 107-129.

<sup>5</sup> Cfr. Archivio topografico del Comune di Genova, inv. 1732, edite in POLEGGI 1986: tav. XIV.

<sup>6</sup> Il testo delle epigrafi è trascritto da ALIZERI 1846-1847, II/1, 1847, pp. 539-542; DI FABIO 2011c, p. 623 nota 8.

<sup>7</sup> A menzionare il padre, il nonno e il bisnonno di Giacomo è l'epigrafe posta sotto la statua di Galeotto, che compendia la successione dinastica sino al proprietario del palazzo, di cui si riporta il testo: «SCEPTRA TVLI GALYOT CVM MAS NON VIVERET HERES / PRO CONSANGVINEO LVCA ET TERDONA GERARDO / PAREBANT FRAT(R)I SATVS HINC LVCISIVS INDE EST / CAROCIVS GENITOR IACOBI QVI HANC EXTVLIT EDEM / QVINTA VIRI EXPECTAT FASTIGIA POSTVMA POMPA», che tradotta suona «Io, Galeotto, non vivendo erede maschio, sostenni il ruolo [di capofamiglia] al posto del mio consanguineo. A Gerardo, mio fratello,

l'origine della casata di appartenenza, che trova in Oberto da un lato un capostipite, primo esponente del ramo di Luccoli, dall'altro un espediente per alludere direttamente all'antenato per eccellenza della famiglia, il padre di Guglielmo, anch'egli di nome Oberto, ricordato con l'appellativo *pater patriae* per gli innumerevoli meriti compiuti verso la Repubblica<sup>8</sup>. L'ultima statua, assegnata recentemente da Clario Di Fabio a Giovanni Antonio Amadeo<sup>9</sup>, per l'evidente conduzione formale e le scelte compositive che spingono l'attribuzione dell'opera verso il terzo quarto del secolo, raffigura infine il committente, che aveva preferito non farsi ritrarre in vita accanto agli illustri antenati, come dice l'epigrafe stessa posta sotto la nicchia (QUINTA VIRI EXPECTAT FASTIGIA POSTUMA POMPAM).

I membri della famiglia sono ricordati certo per le loro carriere e i loro ruoli di potere giocati nella storia della città, ma il gentiluomo quattrocentesco vuole esprimere con i ritratti di famiglia un intento tutto umanista e antiquariale al fine di celebrare le glorie conseguite personalmente e con esse quelle della propria casata, di cui riprende anche il gusto decorativo per la statuaria, dal momento che Opizzino stesso nel 1305 doveva aver commissionato un fastoso palazzo, forse ornato di sculture andate distrutte con la cacciata del proprietario. La scelta di lasciare la nicchia destinata ad accogliere la propria effigie vuota, predisponendo fin da subito una collocazione *post mortem*, evitava a Giacomo di essere apparentato a discutibili intenti politici, come quello sovversivo perseguito da Opizzino, che valse all'antenato la demolizione dell'antico palazzo, dove le statue furono distrutte perché emblema di tracotanza ed eccesso<sup>10</sup>. Vantando un antenato come Opizzino, erigere una statua-ritratto a un vivente poteva essere percepito quale tentativo da parte di Giacomo di emulare i progetti politici dell'avo, se non come altrettanto mal vista volontà di ostentazione e culto personale. Obiettivi, entrambi, che come giustamente sottolinea Clario Di Fabio, appaiono «il primo politicamente inopportuno e pericoloso, il secondo esorbitante rispetto al profilo pubblico del padrone di casa»<sup>11</sup>.

Si capisce come una simile scelta celebrativa, ponderata e studiata nei riferimenti genealogici, politici e simbolici, implichi un progetto ben definito da parte del committente, che non si può pensare indifferente alla sovrintendenza dell'esecuzione materiale dei lavori da parte degli scultori selezionati per l'impresa. Non sembra dunque casuale il fatto che, tra le prime quattro sculture di antenati ad essere eseguite, la figura centrale, quella di Opizzino, la più emblematica del ciclo, non sia eseguita dalla stessa mano delle altre tre, pur apparentandosi nella posa e nell'insieme alle contigue. Riconoscere in questo lavoro la mano di Giovanni da Bissone non

---

obbedivano Lucca e Tortona. Da costui nacque Luchesisio, e da lui Carocio, il genitore di Giacomo, che costruì questo palazzo».

<sup>8</sup> Cfr. ALIZERI 1846-1847, I, 1846, pp. 458-460.

<sup>9</sup> Cfr. DI FABIO 2017d, p. 391-400.

<sup>10</sup> La lettura del ciclo, con i suoi significati culturali, è approfondita in DI FABIO 2011c.

<sup>11</sup> Cfr. DI FABIO 2017d, p. 400.

solo pare operazione corretta, per via delle stringenti analogie con il modo di fare dello scultore, ravvisabili nella elegante resa degli abiti, nella pronunciata volumetria e nell'espressione concentrata estranea alle figure gaginiane, ma si rivela oltremodo utile a sottolineare il ruolo paritario dei due scultori, che nella divisione dei lavori all'interno del solido si sarebbero divisi i compiti occupandosi l'uno della maggior parte delle figure del ciclo, l'altro, forse in virtù della sua anzianità, della sola figura centrale, confermando la suggestione data dalla lettera del 1448, che lascerebbe ipotizzare una maggiore anzianità di Giovanni rispetto a Domenico per la citazione del primo avanti al secondo.

Le immagini di *Oberto*, *Corrado* e *Galeotto* (FIGG. 236-237) sono facilmente avvicinabili ai modi di Domenico, nel carattere dei volti, fortemente appiattiti, sebbene colti in pose e attitudini diverse, nella affusolata linea delle mani, quasi un marchio di fabbrica, nelle vicinanze formali con le sculture acroteriali della cappella del Battista, di cui queste costituiscono i probabili prototipi, ma anche con le suggestioni fiorentine, come dimostrano le somiglianze tra la figura di *Oberto*, il *San Giorgio* donatelliano e l'omonimo santo destinato alla cattedrale, così come tra i volti di *Oberto* e *Galeotto* e quello del *San Sebastiano* realizzato per la fronte del Precursore. Questi poi poggiano su una mensola uguale, *en cul de lampe*, baccellata, cordonata e perlinata, che condividono persino con la scultura ancora da eseguire, occupante l'ultima nicchia. Differente appare invece la concezione scultorea alla base della figura di *Opizzino* (FIG. 239) che poggiante anche su una mensola dal canone più articolato, con volute angolari e uno scudo araldico centrale, si differenzia nettamente dalle altre, denunciando i modi di un diverso autore. Si tratta di un artefice abile, capace di parlare un proprio linguaggio, che non sembra necessitare della supervisione di Domenico, dove dominano volumi espansi, forme sode e semplificate, una forte plasticità e un'adeguata sensibilità decorativa. Si è d'accordo con l'opinione espressa da Clario Di Fabio, come si è espresso altrove<sup>12</sup>, circa l'identificazione di questo abile maestro con Giovanni da Bissonne, con le cui opere appaiono convincenti i confronti avanzati per la figura di *Opizzino*<sup>13</sup>. Laddove non convincesse l'analisi formale, il rapporto intercorso tra Giovanni e Giacomo Spinola è testimoniato dal documento del 1452 in cui il bissonese assegna a Leonardo Riccomanni l'esecuzione di una targa con cimiero da eseguire similmente a una già consegnata, e che si è proposto di identificare proprio con quelle murate nel palazzo Spinola di Fontane Marose (FIGG. 242, 243), recanti le iniziali "T" e "S", "D" e "S", pertinenti a Giacomo Spinola, e a suo figlio, Daniele, che si preoccuperà di riempire l'ultima nicchia con l'effigie del padre alla di lui morte.

---

<sup>12</sup> Cfr. paragrafo 2.1.

<sup>13</sup> Non è dello stesso parere Michela Zurla, che ritiene le sculture pertinenti a un'unica mano, quella di Domenico Gagini, cfr. ZURLA 2015 p. 21 nota 63.

Sembra interessante notare inoltre l'attenzione al dato di storia del gusto e del costume che le sculture rivelano, rispecchiando probabilmente le indicazioni celebrative del committente: le figure sono accomunate e tenute insieme dai dettagli decorativi e ornamentali delle studiatissime vesti alla moderna, che se appaiono ancora ben visibili a rilievo nell'armatura floreale di Oberto, sono appena percettibili sopra le maniche a sbuffo di Galeotto e nella veste di Corrado, che da una visione ravvicinata del manufatto rivela lateralmente la preziosa lavorazione dipinta, volta a simulare il velluto e il cuoio della cinta su cui si poggiano gli arti distrutti, mentre sembrano aver conservato meglio il loro carattere nella veste di Opizzino, dove ornano la veste sottostante alla blusa, l'interno di questa e il colletto in maniera così nitida da lasciar ipotizzare una decorazione incisa.

Si è già avuto modo di analizzare la lettera del doge Giano Campofergoso inviata al cugino Spinetta al fine di agevolare il viaggio di Giovanni e Domenico verso Carrara per il reperimento dei marmi destinati alla cappella del Battista<sup>14</sup>. Si è tentato di dimostrare come il documento sia indicativo del ruolo paritario tra i due scultori, per cui si è ipotizzato l'avviamento di un sodalizio, che pare avvalorato dalla compartecipazione dei due artefici alle principali imprese locali avviate nella seconda metà degli anni Quaranta del secolo.

Circa le sculture e i rilievi che compongono la cappella, come è emerso tramite la lettura svolta nel precedente paragrafo, la direzione di Domenico appare tanto pervasiva da non rendere distinguibile una personalità di pari livello capace di lasciare un incisivo lessico in cui individuare un co-responsabile d'impresa, anche quando Elia Gagini dovette succedere allo zio. Nello specifico, i tratti peculiari della cifra stilistica di Giovanni da Bissone, nettamente individuabile rispetto a Domenico, e che pur abbiamo visto coinvolto nel reperimento dei marmi necessari all'impresa, non sembrano ravvisabili. Se per chiarire la questione si può ipotizzare un coinvolgimento a livello gestionale da parte di Giovanni nel progetto decorativo della cappella, affidato nell'ideazione e nella creazione al socio Domenico, e considerando che entrambi gli scultori risultano in quel periodo impegnati anche per la decorazione del palazzo Spinola dei marmi e del complesso domenicano a Castello, vale la pena lasciarsi suggestionare da una possibile comparazione tra alcune statue acroteriali eseguite per il coronamento della fronte gaginiana e alcune figure di una targa scolpita, un tempo parte di un portale dalle forme più organiche, di incerta paternità ed eccelsa qualità, recentissimamente attribuito dalla critica proprio a Giovanni da Bissone e raffigurante l'*Adorazione dei Magi*<sup>15</sup>. Si tratta del *San Siro* che, come osservato, presenta un'articolazione del panneggio troppo mosso, eccessivamente esornativa e solcata in alcuni momenti da profondi affondi, così come una fisionomia facciale

---

<sup>14</sup> Per questo documento, vedi paragrafo 1.4.2; 2.1 e 2.2.

<sup>15</sup> Su quest'opera si veda paragrafo 3.5.2.

più marcata e robusta nei lineamenti, rispetto alle distese e flessibili fisionomie geginiane, che si ritrova anche nel volto di *San Lorenzo* e della *Vergine/Carità*.

La figura del *San Siro* (FIG. 312) si distingue in particolare per il fitto panneggio del manto che gli ricade sul bacino formando una sinuosa e innaturale cascata di pieghe, i cui bordi si distinguono per l'adozione di un'eccessiva linea frastagliata. Ci si domanda se potrebbe essere casuale la scelta di drappeggiare allo stesso modo la manica della veste della *Vergine* (FIG. 311) presente nella *Adorazione dei Magi* di via degli Orefici, che Aldo Galli ha recentemente proposto di identificare con Giovanni da Bissone. Il panneggio della *Vergine* presenta inoltre affinità, per il doppio occhiello formato dalle stoffe abbondanti sulla seduta, alle simili vesti in eccesso costituite dalle *Virtù* fliscane, così come la graziosa figura della fanciulla in adorazione al centro del trio femminile del corteo di astanti presenta le stesse rotonde gote e la stessa pacata posa a braccia incrociate sul petto della principessa del sovrapporta di piazza San Matteo. La conduzione delle pieghe laterali del manto e delle maniche del *San Siro*, inoltre, presentano affinità con la figura inginocchiata del re magio (FIG. 307), completamente ammantato fino ai piedi dalla lunga veste, la cui costruzione si presenta del tutto analoga nella sua spigolosa concezione<sup>16</sup>.

Ipotizzando per la realizzazione di queste opere una data oscillante tra il 1457 e i primi anni degli anni Sessanta, quando si crede che la decorazione scultorea fosse chiamata a interagire, non ancora ultimata, con l'apporto pittorico, affidato a Vincenzo Foppa nel 1461, in un momento in cui Domenico è lontano da Genova e non può supervisionare ai lavori, non sembra inadeguato chiedersi se Giovanni, più maturo e stimato di Elia, potesse aver giocato un nuovo ruolo, non documentato, nella decorazione della fronte che lui stesso aveva contribuito, fin dall'inizio della vicenda edificativa, matericamente a realizzare. Il pagamento<sup>17</sup> sistemato da Elia per conto di Domenico nei confronti di Giovanni del 1465 potrebbe eventualmente fare riferimento, come detto, ad alcune delle imprese condotte in solido durante il periodo genovese, non da ultima, forse, proprio una collaborazione improvvisa a seguito della partenza del socio, su un'opera ormai integralmente avviata e in via di conclusione, quale poteva essere la fronte del Battista, affidata a Elia per una supervisione a tempo pieno, il quale, in ultimo, appare quale terzo attore non casuale nella rete di rapporti tra i due soci, in quanto strettamente legato a Giovanni dall'ipoteca che questi vantava sulla abitazione al molo, stipulata da Domenico il medesimo giorno della concessione in locazione al nipote, verso il quale era ugualmente debitore.

---

<sup>16</sup> Sulla possibile paternità del pezzo e la lettura del manufatto cfr. paragrafo 3.5.2.

<sup>17</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 135-136 nota 1; CERVETTO 1903, p. 248, doc. VI. Si veda inoltre il paragrafo 1.4.2 e 2.1.

### 3.2 Il cantiere per il complesso di Santa Maria di Castello

Gli interventi di riqualificazione quattrocenteschi, architettonici e scultorei, che interessarono gli spazi della medievale chiesa di Santa Maria di Castello<sup>18</sup>, facendone uno tra i più aggiornati complessi culturali e artistici cittadini, furono determinati da uno dei momenti più drammatici per la storia religiosa locale, che vide contrapporsi in un vero e proprio “braccio di ferro” pontefice e arcivescovo, mendicanti e canonici<sup>19</sup>. Gli episodi che caratterizzano la storia locale nei primi decenni del Quattrocento si inseriscono nel più ampio clima di riforma perseverato da papa Eugenio IV (1431-1477)<sup>20</sup>, il quale, molto attento al contesto genovese in quanto importante roccaforte per i rapporti oltremare, asseconda senza remore la supplica rivoltagli dal doge Tomaso Campofregoso e da alcuni nobili parrochiani della chiesa di Santa Maria di Castello circa le mancanze dei canonici officianti, spesso assenti alle celebrazioni e troppo invischiati negli affari temporali<sup>21</sup>. Predisponendo già il 14 giugno 1441, con una bolla papale, il trasferimento di diversi redditi ai frati dominicani, il novembre dell'anno successivo proclama ufficialmente l'insediamento dell'Osservanza sulla collina di Castello a scapito dei canonici, causando l'ira dell'arcivescovo, Giacomo Imperiale (1439-1452) che si oppone all'allontanamento scomunicando i presenti e sottraendo o danneggiando i beni della chiesa stessa, alcuni dei quali rientreranno in possesso dei frati solo diversi anni dopo. L'insediamento, avvenuto in maniera turbolenta, richiederà ancora qualche anno per un definitivo assestamento: il 25 agosto 1441 il Maestro dell'Ordine, Barthélemy Texier, affida la guida della chiesa a fra Antonio Della Chiesa, Vicario della congregazione lombarda, e Cristoforo Spinola, genovese, che entreranno in chiesa nel novembre dello stesso anno, ma sarà solo con la delibera del Capitolo Generale di Digione che il convento verrà riconosciuto e accettato quale baluardo

---

<sup>18</sup> Il contributo più esaustivo sulla chiesa resta il volume realizzato da Ennio Poleggi nel 1973, cui si aggiungono i più agili interventi di SANGUINETI 1997 e GILARDI 2014.

<sup>19</sup> Per le vicende storiche qui sintetizzate, si vedano VIGNA 1864, 3-55, VIGNA 1859, 151-178; POLEGGI 1963, pp. 125-144; POLEGGI 1973, pp. 113-116. Sulle questioni religiose e il momento di crisi vissuto dalla comunità locale intorno ai primi decenni del secolo, cfr. POLONIO 1969, pp. 265-363.

<sup>20</sup> Il papa, protagonista del concilio di Basilea (1431), fu attivo sostenitore della lotta al conciliarismo, grande riformatore, fautore della riconciliazione tra la chiesa d'Occidente e quella d'Oriente e accanito difensore della fede dall'eresia hussita.

<sup>21</sup> L'attenzione rivolta a Genova da parte di Eugenio IV può essere confermata anche dalla presenza del domenicano di istanza a Genova Giovanni di Montenero, Provinciale di Lombardia e grande difensore della riforma, al concilio di Basilea (1431-1437), dove rimase per quasi sette anni giocando un ruolo protagonista, e che nel settembre 1437, rientrato in città, fu espressamente chiamato dal papa a presenziare al concilio di Ferrara (1438-39), come dimostra il carteggio intrattenuto dal pontefice con il doge Tomaso Campofregoso. A conclusione del concilio, spostato nel frattempo a Firenze (1439-1442) Giovanni di Montenero diveniva il relatore dei Latini per le questioni di riunificazione con la chiesa greca. Un altro domenicano genovese che giocherà un ruolo importante in queste vicende consiliari è Giovanni di Colonia (VIGNA 1864, *Storia cronologica* p. 57), compagno di viaggio per la causa unionista di Giovanni da Montenero e, non a caso tra i primi frati a insediarsi nella nuova comunità di Castello, dove con il confratello aveva probabilmente contribuito a dare vita al complesso apparato iconografico e decorativo, cfr. GILARDI 2006, pp. 51-55, con bibliografia.

dell'Osservanza. Un ultimo provvedimento del Texier impone che, nell'ottobre del 1446, Gerolamo Panissari<sup>22</sup>, originario di Genova ma vissuto nel convento fiorentino di San Marco<sup>23</sup> in qualità di professore dello *Studium*, faccia ritorno nella propria città natale per portare a conclusione il delicato trapasso in veste di nuovo Priore: sarà sotto la sua dotta guida che l'insediamento della congregazione domenicana a Genova troverà compiuta realizzazione. Molto legato alla famiglia Medici e in particolare a Cosimo, che tenderà di riportare a Firenze il teologo domenicano nel 1447, senza successo<sup>24</sup>, *Hieronimus de Ianua*, in questa fitta trama di relazioni che uniscono il pontificato di Eugenio IV al contesto umanistico fiorentino e all'insediamento riformato genovese, si pone come l'ispiratore del programma costruttivo e decorativo della nuova fondazione, imperniato sulla teologia umanista promossa dal papa e dal suo segretario Flavio Biondo (1392-1463).

La comunità andò ben presto ingrandendosi nel numero dei frati, rendendo gli spazi precedentemente occupati dai canonici inadeguati alle nuove esigenze spirituali: le miglierie alla struttura della chiesa cominciarono, secondo Poleggi, dal rifacimento della copertura, dove al soffitto ligneo della navata centrale si sostituivano le più moderne crociere in muratura, corredate da chiavi di volta modellate e rispondenti a un gusto edilizio in via di diffusione nel corso del XV secolo<sup>25</sup>. Poiché le volte laterali versavano in cattivo stato di conservazione già nel 1415, e dal momento che *magistri* lombardi sono chiamati a restaurarle nel 1468<sup>26</sup>, è improbabile che i lavori della navata centrale fossero stati eseguiti in un momento precedente all'insediamento domenicano, come d'altronde conferma lo stile delle figurine scolpite di *San Domenico e San Pietro Martire*, dell'*Agnus Dei*, della *Vergine* e quella realizzata in stucco di *San Giorgio*, nella crociera del transetto.

Insieme alle esigenze liturgiche e cenobitiche, a trasformare l'aspetto del complesso furono anche le concessioni di spazi fatte ai privati e alle nobili famiglie in cambio di cospicue donazioni che potessero garantire la sussistenza economica dell'ordine, secondo prassi comuni per gli ordini mendicanti. Il fenomeno della concessione delle cappelle gentilizie, avvenuto tra Quattro e Cinquecento, andò a mutare profondamente lo spazio originario della chiesa antelamica,

---

<sup>22</sup> Per approfondimenti cfr. VIGNA 1887, *I domenicani illustri*, pp. 232-233; VIGNA 1887, *I domenicani liguri*, pp. 175-183; 488-195; GILARDI 2006, pp. 55-59 e p. 56 nota 28 per la bibliografia precedente; DI FABIO 2011c, pp. 630-631.

<sup>23</sup> All'epoca non ancora parte dei conventi affiliati all'Osservanza e fondato in stretta correlazione alla famiglia de Medici, che giocherà un ruolo importante per le vicende legate al destino stesso del Panissari, che nel convento fiorentino visse dal 1442 al 1446, dove ebbe modo di vedere all'opera artisti come Beato Angelico, cfr. GILARDI 2006, pp. 57-58.

<sup>24</sup> Per il carteggio che coinvolse il papa Nicolò V, Barthélemy Texier, Cosimo de Medici, il Doge e gli Anizani della Repubblica che determinò le vicende della vita del Panissari cfr. *Ibidem*.

<sup>25</sup> Cfr. POLEGGI 1966, pp. 60-61.

<sup>26</sup> Cfr. VIGNA 1864, p. 115.



traforando la parete sinistra e articolando in strutture ad edicola la parete di destra<sup>27</sup>. Tra queste opere di rinnovamento, che coniugano esigenze conventuali e donazioni private, gli interventi più rilevanti dovettero interessare l'area presbiteriale. I lavori nell'area del coro, troppo angusta per accogliere il collegio dei frati, vennero eseguiti per volontà di Paride Giustiniani Longo, del fu Enrico, e avviati tra il 1448 e il 1449. Contemporaneamente dovettero essere intrapresi anche i lavori di ammodernamento della contigua sacrestia, trasformata, in parte, grazie all'intervento finanziario di Manuele e Leonello Grimaldi-Oliva, in cappella gentilizia, e arricchita adeguatamente di arredi marmorei.

Sul primo ampliamento dovuto al Giustiniani non si dispone di molte notizie eccetto quelle riportate da padre Vigna nella sua descrizione artistica della chiesa, in cui l'erudito trascrive l'epigrafe che il nobile aveva potuto apporre lungo una delle pareti del coro per ricordare l'esborso compiuto per consentire i lavori<sup>28</sup>. Testimonianza archeologica di queste trasformazioni, cancellate dall'intervento datato al secolo successivo e svolto ad opera di Alessandro Giustiniani (1589), è individuata da Ennio Poleggi nel portale con *San Giorgio* oggi murato nella Biblioteca antica, ma inizialmente pensato per dare accesso al coro dalla sacrestia<sup>29</sup>. Collocato a quest'altezza cronologica, il portale con *San Giorgio draconotono* (FIG. 227) ben giustifica i suoi stilemi tardo gotici, impregnati di cultura lombarda. Nella concezione d'insieme, per cui la scena si svolge in un luogo non connotato paesaggisticamente, i personaggi, stagliati su uno sfondo neutro, fluttuano nell'indefinito mondo del sogno cortese, intrattenendo con l'osservatore un dialogo narrativo e simbolico. Ai due dettagliatissimi alberi è infatti affidata la ricostruzione di un'ambientazione boschiva, mentre alle incisioni di foglie cuoriformi su alti steli è dato il compito di richiamare alla mente un elegante prato fiorito: il riferimento al mondo fatato della miniatura lombarda sembra d'obbligo, specie se paragoniamo questi elementi naturalistici alle bordure fiorite dell'*Offiziolo Visconti*<sup>30</sup> (FIG. 230 a,b) o ai due alberi ad alto fusto posti ai lati del foglio con l'*Incoronazione di Gian Galeazzo Visconti* di Anovelo da Imbonate<sup>31</sup> (FIG. 231 a, b).

La principessa, incurvata nel raffinato *hanchement*, è in attesa del suo coraggioso eroe, ritratta su una mensolina ornamentale che ricorda una versione miniaturizzata di alcune soluzioni

<sup>27</sup> Per l'elenco delle cappelle presenti in chiesa, e la loro trasformazione cfr. POLEGGI 1973, p. 231 nota 17.

<sup>28</sup> Cfr. VIGNA 1864, pp. 180-181; POLEGGI 1973, p. 141. L'iscrizione recita: «DIVINE MAIESTATI SALVATORIS QVE NOSTRI CLEMENTISSIME AC PISSIME MATRI MARIE PARIS UISTINIANUS ENRICI FILIUS CAPELLAM HANC MAIOREM SUO CUM ORNATV PRO TEMPLI AMPLITVDINE SIBI HEREDIBVS QVE SVIS PROPRIIS PECVNIIIS FACIENDAM CVRAVIT M CCCC XXXXVIII»

<sup>29</sup> Cfr. VIGNA 1864, pp. 180-181, 223-224; POLEGGI 1973, p. 141.

<sup>30</sup> Cfr. Pagina con *iniziale D con Davide in trono e profilo di Gian Galeazzo Visconti*, fine XIV secolo, Firenze, Biblioteca Nazionale, Ms. BR. 397, *Offiziolo Visconti*, f 115r.

<sup>31</sup> Cfr. Anovelo da Imbonate, *Messale*, biblioteca capitolare di Sant'Ambrogio.

applicate alla scultura monumentale, come quelle coniate per il Duomo di Milano, riproposte nelle architetture dipinte nei fogli di Giovannino o Salomone de Grassi<sup>32</sup> (FIGG. 232 b, c) o nei monumenti funebri, come nelle figure su mensole del sarcofago del monumento a Marco Carelli (1406-1408)<sup>33</sup>, con cui la nostra principessa sembra condividere, se non l'articolazione formale, almeno l'idea compositiva (FIG. 232d). Assai consueta, la figura femminile non si presta all'individuazione di paralleli stilistici, mentre più semplice sembra stabilire un confronto con l'immagine del santo cavaliere. Questi ricorda, nei tratti del volto e nell'abbigliamento militare, il donatore inginocchiato (FIG. 233c) di fronte alla *Madonna in trono* del monumento di Pietro Torelli, in Sant'Eustorgio<sup>34</sup> (1462), mentre nell'impostazione si può avvicinare al ritratto di un medesimo *San Giorgio* posto tra le risalte angolari degli archi del monumento Borromeo<sup>35</sup> (FIG. 233b), già in san Francesco Grande a Milano: i due guerrieri condividono una stessa cifra stilistica e una medesima concezione, sebbene il santo del rilievo milanese sia costretto nell'azione dall'angusta superficie a disposizione. Proprio qui, tuttavia, il personaggio a cavallo risulta più dinamico e spontaneo nei gesti, rispetto al santo del portale di Castello, che pare avere un tono più imbambolato, fisso al centro della grande targa mentre assale un drago che, altrettanto congelato nel movimento, avvolge con la coda bulbata la zampa del destriero. Il mostro, dal corpo serpentiforme ricoperto di bozzi e le ali occhiute, appare in forme assai simili ai piedi di *Santa Margherita* nell'ancona d'altare oggi ai Cloisters (FIG. 49), stabilendo un'altra connessione tra il rilievo di Castello e la bottega caronese. Infine, la cornice del portale, ornata da racemi di foglie di vite fortemente rigonfie e volumetrici grappoli d'uva<sup>36</sup>, ricorda la flora più tipica del mondo lombardo, dai decori fitomorfi che percorrono le architetture del Duomo<sup>37</sup> (FIG. 228c) sino al possente basamento del Martino V di Jacopino da Tradate<sup>38</sup> (FIG. 141).

L'edificando convento della collina di Castello si poneva dunque come luogo sociale, dove il ceto nobiliare poteva vantare i propri meriti di fronte alla *civitas*, e altresì come preziosa occasione

---

<sup>32</sup> Cfr. Giovannino de Grassi, Pagina con *Iniziale D con Progenitori al lavoro*, particolare di *San Giorgio*, Firenze, Biblioteca Nazionale, LF 22, *Offiziolo Visconti*, f. 64r; Salomone de Grassi, *Iniziale con Padre Eterno*, particolare, Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 2262, *Beroldo*, f. 250r; Giovannino de Grassi e bottega, *Iniziale L con il Re Davide in trono, musicisti e Virtù*, particolare, Firenze, Biblioteca Nazionale, BR 397, *Offiziolo Visconti*, f. 120v. Cfr. ROSSI 1995, pp. 118; 133, 142.

<sup>33</sup> Sul monumento, di anonimo scultore lombardo del primo Quattrocento, conservato nel Duomo di Milano, cfr. CAVAZZINI 2004, p. 63.

<sup>34</sup> Sull'opera cfr. CAVAZZINI 2004, pp. 127-136; CAVAZZINI 2009, p. 74.

<sup>35</sup> Sul monumento cfr. paragrafo 1.4.1.

<sup>36</sup> Lo stesso tipo di ornamento si ritrova anche nel varesino, dove furono attivi i maestri caronesi gravitanti intorno al cantiere di Castiglione Olona, sia in formulazioni anticheggianti, come quelle dell'ara romana rinvenuta nel cortile del palazzo di Branca Castiglioni, forse proveniente dal Canton Ticino (BERTONI 2009b, pp. 47-48 fig. 1) sia in traduzioni successive, come dimostrano gli esemplari in cotto che ornavano le finestre di palazzo Griffi, a Varese, oggi nei depositi dei Musei Civici di villa Mirabello, e attribuiti alla bottega di Rainaldino de' Stauli, eseguite intorno agli anni Ottanta del Quattrocento (BERTONI 2009a, pp. 103-105; 104 fig. 45).

<sup>37</sup> Cfr. ROSSI 1995, p. 105.

<sup>38</sup> Sul monumento cfr. CAVAZZINI 2004, pp. 68-72.

da parte delle famiglie in ascesa, arricchite dai commerci e desiderose di rivendicare il nuovo status sociale agli occhi della comunità, per eguagliare in propositi e esiti le generose donazioni effettuate dalle casate di antico lignaggio. All'intervento dei Giustiniani si accostò pertanto quello dei fratelli Lionello e Manuele Grimaldi Oliva<sup>39</sup>, che si impegnarono a finanziare con lodata "larghezza"<sup>40</sup> la decorazione di numerosi locali del complesso, quali la sagrestia, la biblioteca antica e il secondo chiostro, probabilmente per celebrare degnamente l'ammissione all'albergo nobiliare dei Grimaldi, avvenuta il 3 dicembre 1448<sup>41</sup>. Resta memoria dei lavori di ammodernamento in un atto del 1452 per cui, in virtù degli ornamenti portati alla struttura domenicana dai finanziamenti, i frati esprimono eterna riconoscenza a Manuele e Lionello, e ai loro discendenti, promettendo di celebrare *in perpetuum et in secula seculorum singulo die* una messa nei locali della sagrestia<sup>42</sup>, dove i due fratelli avevano guadagnato il giuspatronato della appena costruita cappella dei santi Sebastiano e Fabiano. I lavori dovettero pertanto essere condotti indicativamente tra i primi mesi del 1449, e quindi in contemporanea ai lavori di rifacimento del coro<sup>43</sup>, e il novembre 1453, quando vengono celebrati dall'ampoloso documento e commemorati da uno degli elementi marmorei ancora preservatosi: una ghirlanda sorretta da angeli con epigrafe dedicatoria (FIG. 93)<sup>44</sup>. Circa la sagrestia, i locali si mostrano oggi in una situazione profondamente trasformata da interventi settecenteschi, ai quali risale l'installazione dell'imponente arredo ligneo (1735-1738): l'intervento quattrocentesco dovette interessare la seconda campata dello spazio tuttora percepibile, che divenendo cappella gentilizia veniva dotato di tutti gli arredi destinati alla celebrazione<sup>45</sup>. È possibile tentare di immaginare una ricomposizione degli ambienti grazie alle testimonianze portate dalle fonti e al tentativo ricostruttivo elaborato da Ennio Poleggi<sup>46</sup>. Accedendo alla cappella dal transetto destro della chiesa il fedele quattrocentesco si sarebbe ritrovato a varcare la soglia di un minuto atrio-disimpegno, delimitata da un alto portale, oggi visibile, ma murato all'inizio della navata destra (FIG. 105). A descrivere i marmi nella collocazione originale è padre Vigna nel 1864, che li

<sup>39</sup> Sui due fratelli e le loro fortune economiche, cfr. HEERS 1961, pp. 547-549, 433 ss.

<sup>40</sup> Citazione da ALIZERI 1846-1847, I, 1846, p. 142.

<sup>41</sup> Cfr. ASG, *Diversorum cancellariae*, reg. 46, c. 541 (3 dicembre 1448), citato in POLEGGI 1973 p. 785; 240 nota 30. Sull'ammissione dei due fratelli tra le file dell'oligarchia genovese si veda ROMANO 2004, pp. 34-36.

<sup>42</sup> ASG, *Notai Antichi*, Antonio Torriglia, f. l. (22 novembre 1452), trascritto in POLEGGI 1973 p. 234 nota 28. Sui lavori e il documento sono citati anche in VIGNA 1864, pp. 177-178.

<sup>43</sup> Cfr. POLEGGI 1973 p. 231 nota 11, p. 141.

<sup>44</sup> «NOBILES VIRI MANUEL ET LEONELLUS GRIMALDI FRATRES CIVES PRAESTANTES CAPELLAM HANC CUM SUO ORNATU PROPRIIS SUMPTIBUS CONSTRUI FACERUNT IN HONOREM BEATORUM MARTIRUM FABIANI ET SEBASTIANI, ATQUE MULTA ALIA BENEFICIA HUIC CONENTUI CONTULERUNT ETC» Trascritta in ALIZERI 1846-1847, I, 1846, p. 373 nota 1 (parziale). Una seconda epigrafe, posta sull'architrave del portale riccomanniano, esprime in un poco corretto latino: «EDEM SACRORVMQUE ET LIBROS CONTINET EDEM HANC ARAM STAMNVMQVE SONANS ET CONSITA CLAVSTRA ATRIA MAGNIFICA SVRSVM SIMVL ATQVE DEORSVM HEC MANVEL LEONELQVE EDVNT GRIMALDA PROPAGO»

<sup>45</sup> Cfr. POLEGGI 1973, p. 139.

<sup>46</sup> Un primo tentativo di ricostruzione è in POLEGGI 1973, pp. 139-141.

ammira anteriormente alle peregrinazioni che li condurranno al rimontaggio prima in controfacciata e poi lungo la parete di destra<sup>47</sup>.

La struttura, arricchita nel tempo da superfetazioni neogotiche, è stata riportata alla forma attuale dai restauri primo novecenteschi, in occasione dei quali si sono probabilmente reintegrate alcune delle formelle con decori floreali disposte a fasce alternate in marmo bianco e pietra nera che lo compongono. Una caratterizzazione floreale tipicamente tardo gotica pervade tutto il portale, dalle grandi corolle tondeggianti appena citate alle snelle foglie fiammeggianti che rincorrono la pendenza dell'arco a sesto acuto, sino alla bordura esterna, dove foglie di quercia si dispongono ritmicamente avvolgendone il profilo sagomato a sezione tondeggiante (FIG. 105). In fotografie d'epoca (FIG. 106) il portale è completato da un architrave marmoreo quattrocentesco, posto a collegare i due piedritti in modo da far da base alla lunetta archiacuta dipinta, e attualmente rimosso. L'architrave è in realtà ripartito in due lastre ornate da un motivo a croce, simile a quello che campeggia sulla chiave di volta, e una porzione centrale di maggiori dimensioni (FIG. 107). Questa presenta tre clipei, ritraenti due stemmi abrasi, probabilmente un tempo effigianti l'arma dei Grimaldi, e, al centro, un'effigie di *Dio Padre benedicente*, posti sopra un tappeto ornamentale dai motivi fitomorfi, che richiama, nella ripetizione della grande foglia fiorita, il decoro posto a coronamento stesso del portale, permettendoci di avvalorare la coerente appartenenza del pezzo alla struttura. Visti i caratteri stilistici della figura, molto vicini al linguaggio caronese, come dimostra il confronto con alcune lastre conservate presso il castello di Monselice (FIG. 109) o con un elemento errante, dal medesimo soggetto, conservato nel complesso stesso (FIG. 108), è possibile individuare con questa realizzazione una prima fase di elaborazione del tipo del portale genovese. Il portale presenta infatti una struttura semplice e arcaica per la tipologia cittadina che si diffonderà nel giro di pochi anni, e denuncia, insieme al suo ruolo di facciata esterna della cappella, e allo stile, legato alle maestranze caronesi, di appartenere ad una prima fase dei lavori di ammodernamento. I piedritti, realizzati a blocchi scolpiti, sono concepiti non molto diversamente dai rocchi lavorati per la cornice di un rosone, con una concezione tutta costruttiva, si potrebbe dire 'antelamica', e sono coronati da un decoro fiammeggiante che anticipa alcune soluzioni decorative adottate dai maestri lacuali per gran parte della seconda metà del secolo. Datando dunque la struttura all'esordio dei lavori per la sagrestia, non si andrà poi così distante da quel 1448 in cui si data il riassetto del coro, per il quale si accedeva tramite un altro portale, quello con l'episodio del combattimento tra San Giorgio e il drago precedentemente citato, per il quale si è già avanzata la marcata vicinanza a stilemi estremamente lombardi nella concezione fiabesca e nell'impaginazione decorativa. È verosimile credere che le due imprese di rinnovamento, vista la contiguità fisica e temporale, fossero

---

<sup>47</sup> Cfr. VIGNA 1864, pp. 221-222. Si veda inoltre POLEGGI 1973, p. 139.

condotte in concomitanza, da maestranze competenti in nozioni d'architettura e scultura: in un'espressione, da *magistri antelami*. Essendo possibile rilevare una vicinanza stilistica, per entrambe le soluzioni compositive delle strutture di accesso, al linguaggio della bottega capitanata da Filippo Solari e Andrea da Carona, non sarà difficile avanzare l'ipotesi per cui uno o più membri dell'équipe, forse rimasti a Genova a seguito dei lavori condotti per la tomba di Francesco Spinola - e di altri complessi di cui il tempo non ci ha consegnato memoria -, fossero stati ingaggiati per la realizzazione degli ornamenti necessari al rinnovamento dei locali. La diversa qualità e la maggiore libertà con cui sono realizzate le figure di Castello, maggiormente dipendenti dal contesto tardogotico lombardo, e lo sperimentalismo che emerge dalle due differenti soluzioni compositive elaborate, non permettono tuttavia di avvicinare queste opere ai raffinati prodotti confezionati dall'impresa di Filippo e Andrea, che si pensa non dovettero seguire il cantiere, né supervisionare i propri collaboratori. Questi erano piuttosto guidati da un'altra personalità, che si può immaginare in cerca dell'elaborazione di una nuova tipologia architettonico-decorativa, quella del portale appunto, in una sperimentazione di soluzioni compositive che pare trovare conferma e risoluzione negli altri esemplari scolpiti per il locale della sagrestia e che si andrà individuando nelle pagine seguenti.

Procedendo con la ricostruzione dell'ambiente, una volta superato il disimpegno, ci si sarebbe trovati nei locali della sagrestia, pressappoco ricalcabile sul perimetro che due piani più sopra veniva tracciato per i locali della Biblioteca antica: uno spazio composto da due campate quadrangolari, coperte da volte a crociera decorate da chiavi di volta e peducci. L'insieme doveva essere ornato da almeno altri due portali: oltre al citato varco di accesso all'altar maggiore, murato sulla sinistra del vano e oggi nei locali della biblioteca antica, e alla struttura della fronte esterna, attualmente lungo la navata destra, il visitatore quattrocentesco si sarebbe imbattuto: nel portale di accesso interno, ancora in loco, eseguito nel 1452 da Leonardo Riccomanni su disegno di Giovanni da Bissone, e quello di accesso al chiostro, un tempo lungo la parete destra ed oggi, parzialmente sopravvissuto nei suoi stipiti, nei locali del retro-coro pertinenti al percorso museale, e attribuito per ragioni stilistiche a Domenico Gagini.

Parte dell'arredo marmoreo della sacrestia-cappella che padre Vigna e Federigo Alizeri descrivono nella seconda metà del XIX secolo, risulta ancora in loco: si tratta di un Tabernacolo (FIG. 90-92), ornato di graziose e sinuose schiere angeliche adoranti, di cui resta oggi la cornice sovrastata da una lunetta con *Dio Padre benedicente*, e due rilievi celebrativi, composti da un elemento centrale convesso ornato da una ghirlanda e retto da angeli, l'uno con il monogramma di Cristo (FIG. 93), l'altro con un'iscrizione che celebra la fondazione della cappella e l'elenco delle indulgenze concesse (FIG. 94), fornendo i nomi dei committenti, la titolazione ai Santi Fabiano e Sebastiano e la data di conclusione presunta dei lavori, fissando un termine *ante quem*

al 1453<sup>48</sup>. La cornice di angeli adoranti del tabernacolo, che il Vigna vedeva dirimpetto alla porta che conduceva al coro, era, secondo il padre domenicano, in origine di pertinenza dell'altare maggiore della cappella grimaldina. Ricusando l'ipotesi del Vigna circa la presenza nel vano centrale della struttura marmorea di un'ancona dipinta, è evidente, come già sottolinea Poleggi, che il tabernacolo doveva più verosimilmente ospitare lo sportello per l'Eucarestia, come conferma d'altronde l'iconografia, dove oltre alle creature angeliche adoranti compaiono, proprio in asse con l'apertura centrale, la colomba dello Spirito Santo e la lunetta con la figura del *Dio Padre benedicente*. È inoltre evidente dall'analisi stilistica e dalla storia tipologica del genere di manufatto, nato in ambito toscano alla metà del Quattrocento, come dimostrano gli esempi di Bernardo Rossellino e Desiderio da Settignano, che la cultura dello scultore debba appartenere a questo ambito ideativo, rendendo immediata l'identificazione con Domenico Gagini<sup>49</sup>, che d'altronde realizzerà opere affini anche durante il soggiorno siciliano, come confortano le tangenze formali riscontrabili con gli esemplari, più tardi, di Collesano o Pollina<sup>50</sup>. La testimonianza documentaria reperita da Poleggi circa un polittico commissionato a Giusto di Ravensburg nel 1451 dal setaiolo Antonio *Caffarotus* e dedicato a San Sebastiano lascia presupporre che anch'essa facesse parte dell'arredo della cappella<sup>51</sup> e che fosse uno dei principali ornamenti previsti per lo spazio, sebbene non ci sia concesso conoscere né la sua pertinenza alla sacrestia né la sua eventuale dislocazione.

Anche il gruppo composto dalle due ghirlande angeliche sembra riconducibile allo stile di Domenico Gagini<sup>52</sup> per la qualità della conduzione e dell'invenzione, come dimostrano le evidenti affinità tra i putti e l'*Angelo Annunziante* posto in uno dei tondi della fronte della cappella del Battista o con le figure della sovrapporta illustrante la *Natività* oggi esposto a Washington<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> I marmi, rimossi nel 1874, furono visti sia da padre Vigna che da Federigo Alizeri, prima che fossero rimurati in altri ambienti del convento; Alizeri in particolare ci informa di come, oltre ai manufatti citati, altri siano «celati in buona parte da scaffali e armadi», cfr. 1846-1847, I, 1846, p. 373-374; VIGNA 1864, pp. 177-178, POLEGGI 1973, pp. 142, 235 nota 38. CERVETTO (1903, p. 56 nota 1) attribuisce i marmi a Giovanni Gagini.

<sup>49</sup> Cfr. POLEGGI 1973, p. 145; DI FABIO 2004a, pp. 54-63.

<sup>50</sup> Cfr. KRUF 1972a, *scheda* AI, p. 258 (Collesano); *scheda* 76, p. 255 (Pollina). Angeli adoranti dello stesso tipo sono individuabili in altre strutture-tabernacolo riferite a Domenico, come nel frammentario esemplare conservato a Providence (Rhode Island, Museum of Art, inv. 06.057, cfr. KRUF 1972a, *scheda* 77, p. 255), o in quello della Chiesa Madre di Isnello, specie per la porzione centrale (*ivi*, *scheda* 22, p. 242), e ancora nel rilievo eseguito per la chiesa di Santa Maria dei Franchi a San Mauro Castelverde (*ivi*, *scheda* 83, p. 256).

<sup>51</sup> Cfr. POLEGGI 1973, p. 235 nota 29.

<sup>52</sup> Cfr. ZURLA 2015, p. 22.

<sup>53</sup> Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1939.1.328. Sul rilievo, riferibile agli anni genovesi, si veda CAGLIOTI 1999, pp. 72-73 con riferimenti bibliografici precedenti. Il paragone con gli angeli del tabernacolo è avanzato da ZURLA 2015, p. 22 nota 73. La stessa tipologia di angeli è riscontrabile in un'altra targa scolpita, attribuita a Domenico nel periodo genovese, quella con Giovanni fra Angeli conservata a Lawrence, presso la Kress collection dello Spencer Museum of Art dell'università del Kansas (inv. 1960.0057).

La stessa costruzione delle figure, in cui si riscontrano tipologie famigliari e convenzionali, si ritrova nelle quattro figure entro nicchie voltate a vulva di conchiglia di *San Giorgio*, *San Gerolamo*, *San Giovanni Battista* e la *Vergine* (FIG. 86), attualmente murate nel retro coro, e un tempo poste a ornamento della soglia che conduceva al chiostro, dove in particolare le figure della *Vergine* e del *San Giorgio* richiamano da vicino modelli elaborati da Domenico durante il soggiorno genovese<sup>54</sup>, quali il tondo della fronte del Battista con il santo guerriero a cavallo e la serie di sculture di piccolo formato raffiguranti *Madonne col Bambino* (FIGG. 100-101 a, b)<sup>55</sup>. L'elemento più suggestivo dell'impaginazione degli ornati è tuttavia la presenza delle bordure poste a delimitare le nicchie, che corrono senza soluzione di continuità lungo tutta la struttura, internamente ed esternamente. L'una presenta un cordone attorcigliato che diverrà tipico di alcune soluzioni adottate per la formulazione dei portali genovesi, come si vedrà a Vico Mele o nei due esemplari collocati in piazza e salita san Matteo, l'altra un particolarissimo motivo a *billbets*, del tutto estraneo all'area ligure. Come messo in evidenza in uno dei precedenti paragrafi, la presenza di questo elemento decorativo, così come dell'impaginazione stessa del portale, è sintomo di un'esperienza diretta in area veneta da parte di Domenico o di una fiorente collaborazione da lui intrattenuta con i maestri caronesi attivi per la campagna decorativa, essendo il motivo citato tipicamente veneziano.

A questa serie si può aggiungere la filiforme cornice pensile murata al secondo piano del chiostro conventuale, connotata da un'esile struttura architettonica (FIG. 95) composta da colonnine tortili svettanti e sorreggenti un elegante timpano fiammeggiante, affiancato da due figurette di un'*Annunciazione*, modeste nella morbida fattura. La bellissima *Madonna col Bambino* a mezza figura (FIG. 98) che il Vigna vide nell'Ottocento proprio entro una nicchia, probabilmente concepita per essere inserita nella struttura architettonico-decorativa con le figurine dell'*Annunciazione*, e ad oggi conservata nel museo, risulta invece un'opera dalla marcata autografia gaginiana, in cui si rivelano le scelte più autonome e toscaneggianti di Domenico, come la critica ha ben messo in luce<sup>56</sup>.

Ugualmente riferibili a questa produzione sono infine due coppie di *Profeti*, (FIGG. 96, 97) oggi esposte nei locali del museo, ma di cui si ignora la provenienza e posizione all'interno del complesso. Maggiormente vicini allo stile del Gagini, e pertanto riconducibili alla sua

<sup>54</sup> L'attribuzione al Gagini è in DI FABIO 2010b, p. 88; DI FABIO 2011c, p. 631; DI FABIO 2012, pp. 168-169.

<sup>55</sup> Per queste opere cfr. Paragrafo 1.4.2.

<sup>56</sup> Dalle descrizioni ottocentesche la scultura appare entro una nicchia posta nel pilastro tra la terza e la quarta cappella della navata sinistra, cfr. ALIZERI 1846-1847, I, 1846, pp. 385-386; VIGNA 1864, p. 226; ALIZERI 1875, p. 75; *La basilica di Santa Maria di Castello* 1910, p. 71. Si veda inoltre POLEGGI 1973, p. 142. Per l'ipotesi circa la sua collocazione originaria nella struttura descritta e l'attribuzione a Domenico si veda DI FABIO 2004a, pp. 54-57. Su quest'opera cfr. inoltre capitolo 1.4.2 *Domenico Gagini da Bissone*.

supervisione, si rivelano l'*Abramo* e il *Mosè*, a differenza degli altri due esemplari, indefinibili nell'iconografia, che appaiono più espansi nella costruzione dei volumi, rivelando l'appartenenza a due serie distinte<sup>57</sup>. La collocazione di quest'ultima coppia sulla sommità del portale della sagrestia, dove trovava posto ai lati della cimasa con la *Crocifissione*, oggi murata nei locali della biblioteca antica, secondo le foto storiche, potrebbe suggerire l'impiego di questo genere di statue come coronamento di elementi architettonico-decorativi, come d'altronde è possibile riscontrare per la coppia di sculture dell'*Annunciazione* nella struttura precedentemente citata, o ancora, come è visibile nei personaggi barbuti appollaiati all'apice della struttura architettonico-scultorea tradotta con il *medium* pittorico da Giusto di Ravensburg (FIG. 125), il quale spesso ha tratto ispirazione per i particolari della propria opera dalle suggestioni locali, come è stato notato dalla critica in più di un'occasione.

Come è stato evidenziato per il Tabernacolo, coronato da un bloccato *Padre Eterno*, e connotato da una schiera di angeli in adorazione che non presentano tra loro la medesima qualità, apparendo tipologie reiterate da un unico modello, la traduzione del linguaggio gaginiano da parte dei membri della nutrita bottega che dovette operare al rinnovamento degli spazi conventuali, porta a individuare, nell'insieme di opere definibili come gaginiane, alcune cadute di stile e deroghe lessicali, attribuibili senza dubbio all'intervento di allievi, operanti però dietro il chiaro disegno del maestro. Le vicinanze con le soluzioni adottate per la cappella del Battista, come le mensole vivacemente ornate da puttini musicanti, e la scelta di riprendere una simile soluzione compositiva dallo stesso Giovanni da Bissone per le mensole reggenti il sepolcro Fieschi, inducono a collocare cronologicamente a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo le formulazioni gaginiane presenti a Castello.

Il regista dello spazio della sagrestia non sembra tuttavia identificabile con Domenico Gagini, il quale se imprime ai pezzi cui partecipa con aiuti e collaboratori una cifra peculiare immediatamente riconoscibile, questa non è riscontrabile con uniformità nelle altre decorazioni del convento, denotando una mancata gestione personale dei lavori, che abbiamo visto al contrario essere pervasiva nel cantiere per la fronte del Precursore. L'autore di questo eterogeneo complesso è visibilmente interessato ad amministrare l'insieme funzionalmente, affidando a diversi esecutori la realizzazione dei vari partimenti scultorei. L'unica testimonianza documentata di questo atteggiamento, che tuttavia ci sembra coerente estendere alle altre opere eseguite perlomeno per il sacello grimaldino, è il documento del 1452, dove Giovanni da Bissone appalta a Leonardo Riccomanni, l'ultimo portale che decora gli spazi della sagrestia, l'unico ancora in loco, posto a segnare il varco di accesso verso la chiesa. Obbligato a seguire il disegno

---

<sup>57</sup> Per l'attribuzione a Domenico Gagini cfr. DI FABIO 2004a, p. 70 nota 48; ZURLA 2015, p. 23 nota 77.



e le precise indicazioni del suo *caput magister*, il Riccomanni, che con Giovanni aveva preso accordi per la realizzazione di alcuni apparati scultorei, probabilmente destinati al complesso, perlomeno sin dal 1451, come ci svela il contratto citato, diventa un altro interlocutore del cantiere<sup>58</sup>. Il risultato della collaborazione tra i due scultori si traduce in un linguaggio ibrido, che porta ai più significativi esiti quella che sembra una vera e propria ricerca condotta tra le mura del complesso di Santa Maria di Castello, volta verso la definizione di un nuovo e articolato organismo “portale”, che di lì a poco troverà incredibile successo in tutta la città.

Ma a inserirsi nei lavori di rinnovamento patrocinati dai due fratelli Grimaldi Oliva, oltre alla grandiosa decorazione ad affresco della *Loggia dell'Annunciazione*, firmata da Giusto da Ravensburg nel 1252<sup>59</sup>, sono anche un'altra serie di sopravvivenze sparse attualmente per i locali del convento. Si tratta della raffinatissima lastra tombale con la raffigurazione della *Morte* (FIG. 124) reimpiegata nel monumento di Giovanni Francesco Grimaldi nel 1547, pronipote di Lionello e Manuele, ed oggi murata al secondo piano del chiostro, dove venne trasferito probabilmente alla fine del Cinquecento, per ornare l'altare di un oratorio eretto dai confratelli<sup>60</sup>. Il rilievo rientra nella diffusa tipologia del *gisant*, che trova successo in città sin dal XIV secolo, sebbene la consueta immagine del defunto, abbigliato cerimoniosamente sul proprio letto di morte, e spesso incorniciato da fiorite strutture tardogotiche, diventa nell'esemplare di Castello uno scheletro, armato di una falce e di un arco con le frecce, avvolto da un cartiglio parlante<sup>61</sup> e recante ai piedi del denaro, emblema della vanità dei piaceri e della fugacità dei diletti terreni: un'immagine macabra dichiaratamente allegorica, interpretabile come una precoce interpretazione di quei *memento mori* che saranno tipici della riflessione filosofica e artistica successiva. A completare la imponente struttura è una cornice in pietra nera scolpita con pampini d'uva ripiegati in girali: si tratta di un motivo decorativo che persisterà in ambito

<sup>58</sup> Oltre al portale e alla *Crocifissione* che in origine ne costituiva la cimasa, come denotano le foto storiche (Poleggi 1973, p. fig. ) precedenti allo smontaggio, sono stati individuati dalla critica come elementi riccomanniani destinati all'arredo del complesso, oggi conservati nel locale in origine adibito a biblioteca, l'*Acquasantiera con putti*, dove i muscolosi fanciulli dal sapore donatelliano sorreggono ghirlande e si adattano alla conformazione della vasca della pila in maniera analoga alle mensole eseguite per il portale, e la figura della *Vergine annunciata*, che doveva far coppia con l'*Angelo annunciante* (sull'attribuzione a Domenico Gagini, restituita in seguito al Riccomanni cfr. capitolo I nota 477. Sulle opere riccomanniane a Castello cfr. ALIZERI 1846-1847, I, 1846, p. 373; VIGNA 1864, pp. 170, 222-223; ALIZERI 1875, pp. 70-71; KRUF T s.d. [1971], pp. 9-10; POLEGGI 1973, pp. 141-142; ALGERI 1977, pp. 69-70; TESSARI 1977, pp. 88-93; TAGLIAFERRO 1987, p. 222; DI FABIO 2002, pp. 4, 6, 8. Si veda inoltre paragrafo 1.4.4.

<sup>59</sup> Sul ciclo pittorico collocato nella cosiddetta “Loggia dell'Annunciazione”, comprende la porzione centrale della parete longitudinale, le cinque volte a crociera che fungono da copertura e due lunette che sovrastano gli accessi alla loggia stessa, si veda ROMANO 2004, pp. 33-47, con bibliografia precedente; GILARDI 2006, pp. 51-74; ROMANO 2007, pp. 177-197.

<sup>60</sup> Il rilievo venne poi nuovamente ricondotto in chiesa, dove venne installato prima nella cappella di San Pio (1859) e dopo in quella di San Biagio (secondo una testimonianza del 1910). Cfr. VIGNA 1864, pp. 229-230, 342; *La basilica di Santa Maria di Castello* 1910, pp. 57-60; POLEGGI 1973, p. 241 nota 31; DI FABIO 2002, pp. 5-6; ZURLA 2015, pp. 22 nota 71, 222-223 nota 6.

<sup>61</sup> L'iscrizione recita: «FACILE COMPTENIT OMNIA QVI SE SE COGITAT ESSE MORITVRVM».

funerario ma che intorno alla metà del secolo è assai diffuso nella decorazione di specchiature marmoree, specialmente per quanto riguarda l'ornamento delle luci dei portali, in una ripresa forse non casuale, dal momento che la tomba può simbolicamente essere interpretabile come una sorta di soglia per l'aldilà. Nonostante il Piaggio ci dia nota, attraverso un disegno, della presenza di un analogo esemplare nella distrutta chiesa di San Francesco, riferibile al sepolcro di Pancrazio Falamonica, datato al 1457<sup>62</sup>, dando ragione di credere che questa macabra tipologia avesse trovato una sua diffusione, gli scarsi elementi a disposizione hanno portato ad attribuzioni contrastanti che è difficile sciogliere. Verosimilmente la lastra doveva essere pertinente al momento di rinnovamento grimaldino di metà secolo, per cui, secondo la teoria fin qui esposta, è probabile che il responsabile dell'ideazione, e forse dell'esecuzione, del manufatto fosse Giovanni da Bissone, il quale poteva tuttavia, come in altre occasioni, aver demandato, in qualità di *caput magister*, la traduzione scultorea del modello a qualche valido collaboratore.

Oltre alla lastra Grimaldi si possono ascrivere all'intervento di rinnovamento pertinente ai finanziamenti della famiglia i sovrapporta in pietra nera che scandiscono i vari accessi agli ambienti della congregazione. Posti in punti strategici e effigianti in maniera non casuale i più importanti membri dell'ordine, queste targhe palesano un chiaro intento comunicativo e simbolico, che accomuna il programma decorativo scultoreo a quello pittorico<sup>63</sup>, come testimonia d'altronde la simbiosi iconografica e materiale instaurata tra le pitture della Galleria dell'Annunciazione e le chiavi di volta modellate in terracotta poste a impreziosire le crociere dell'ambiente, attribuibili a Domenico Gagini<sup>64</sup>. Le targhe scolpite, in particolare i quattro esemplari in pietra nera alquanto consunti con il *Padre eterno benedicente*, *San Gerolamo*, *San Domenico con il libro* e *San Domenico e alcuni frati* (FIGG. 111-114)<sup>65</sup>, cui si possono affiancare la cimasa marmorea con *Dio Padre* (FIG. 108) e una figura di egual soggetto un tempo inserita nell'architrave del portale che doveva segnare l'ingresso alla sagrestia e che si trova oggi rimurato nel secondo chiostro<sup>66</sup> (FIG. 107), sembrano da ricondurre a caratteristiche formali tipiche del lessico caronese, testimoniando la stretta condizione di vicinanza e collaborazione che si dovette instaurare tra le varie maestranze attive a Castello, verosimilmente capitanate dalla guida di

<sup>62</sup> Cfr. PIAGGIO, *Epitaphia* ms., III, c. 132r.

<sup>63</sup> Per approfondimenti circa il contenuto simbolico delle raffigurazioni cfr. POLEGGI 1973.

<sup>64</sup> L'identificazione spetta a DI FABIO 2015, in c.d.s.

<sup>65</sup> Per la prima, la terza e la quarta targa il riferimento alla famiglia Grimaldi e ai lavori da questi proposti è inconfutabile, vista la presenza dello stemma di famiglia, ancora leggibile in una, e delle iniziali scolpite di Lionello "LG", nelle altre. Non sembra economico negare l'appartenenza della restante targa, analoga alle altre per materiale, conduzione e stile, al medesimo momento decorativo. Sulle opere si veda VIGNA 1864 pp. 228-229; KRUFF s.d. [1971], p. 9; BOCCARDO 1983, p. 48; ZURLA 2015 pp. 30-31.

<sup>66</sup> Per il portale e i suoi rimaneggiamenti vedi *Supra*. Trasferito, come altri elementi della decorazione scultorea del complesso, nella loggia del secondo piano del secondo chiostro, il rilievo era stato in un primo tempo alloggiato nella prima cappella a sinistra.

Giovanni da Bissone<sup>67</sup>. Per quanto consuete nella pellicola superficiale, la figura di *Gerolamo* e quelle del *Padre Benedicente* presentano quei tratti peculiari facilmente identificabili nel lessico degli scultori di Carona, quali il gioco dato dal piegheggiare esornativo delle stoffe, con il caratteristico risvolto sinuoso di un lembo di manto che si adagia sul petto delle figure, o le sovrabbondanze di tessuto che articolano la composizione, così come i tratti del volto, pieni e sodi, come nel *san Domenico*, dagli occhi fortemente incavati sotto le sporgenti arcate sopraccigliari, ben visibile nelle figure barbute. Le scelte compositive presenti nei sovrapporta sembrano costituire, come nel caso dei portali della sagrestia, interessanti prototipi, sui quali dovette maturare la riflessione riguardo quelle tipologie decorative che troveranno larga diffusione in città, specie nella decorazione dei portali cittadini. È evidente soprattutto la sperimentazione che coinvolge le figure-quinta, cimieri attornati da rigogliosi racemi vegetali che in tutti e tre gli esemplari mutano forma, assumendo le forme di unicorni, aquile rampanti, angeli dai folti ricci: un motivo che sarà caratteristico nell'evoluzione e diffusione delle targhe scolpite sparse per tutto il centro storico<sup>68</sup>. Difficile assegnare la paternità ideativa di questi manufatti all'anonimo maestro o agli anonimi maestri di origine caronese che si occuparono dell'esecuzione dei manufatti, dal momento che il programma iconografico voluto dai domenicani doveva senza dubbio aver svolto un ruolo determinante nella scelta dei soggetti. Interessante notare tuttavia come la sperimentazione iconografica delle targhe scolpite sembra in costante evoluzione: dalla presenza dei due alberi ai lati della scena di *San Giorgio dracoctono* per il portale della sacrestia alle soluzioni variate dei cimieri-figure quinta, sembra di essere di fronte a una ricerca compositiva il cui apice non si può che individuare nella formula con i due armigeri posti a incorniciare la scena narrativa, la cui paternità, documentata per il caso dell'esemplare Doria in piazza San Matteo, pertiene indubbiamente a Giovanni da Bissone.

È curioso inoltre segnalare come alcuni degli elementi elaborati a Castello seguendo precise scelte formali e decorative si ritrovino nella composizione di un rilievo composto di tre lastre pertinente alla collezione Cini (FIG. 109), custodito presso il castello di Monselice, nel cuore dei Colli Euganei. Opera spiccatamente caronese, autografa dei due capi bottega secondo Aldo Galli<sup>69</sup>, questa sembra mutuare dalle formulazioni di Castello, in un rapporto che non ci è dato ancora definire, la figura benedicente del Padre Eterno entro clipeo, qui dalla cornice polilobata, e dei due cimieri sormontati da angeli, armoniosamente omogeneizzati dalla presenza della

---

<sup>67</sup> Sulla possibilità di una probabile collaborazione tra i bissonesi e i caronesi avvenuta nei locali di Santa Maria di Castello si esprime positivamente anche Michela Zurla (2015, pp. 30-31).

<sup>68</sup> Ulteriori approfondimenti al paragrafo 4.1.

<sup>69</sup> L'informazione è riportata, come informazione comunicata oralmente, in ZURLA 2015, pp. 30-31 nota 113.

decorazione a riempitivi vegetali, del tutto analoga all'architrave del portale d'accesso alla sacrestia di Castello.

Infine, in questo *excursus* di opere scultoree pertinenti il cantiere domenicano, si evidenzia che insieme alla struttura eseguita da Elia Gagini e collaboratori per la cappella della Madonna delle Rose<sup>70</sup>, è da attribuire a un momento più avanzato del secondo Quattrocento anche l'analoga struttura marmorea presente nella attuale cappella dell'Annunciazione. Questa è costituita da due colonne tortili e da un fastigio con tre cuspidi, con le raffigurazioni di *San Giovanni Battista*, la *Vergine col Bambino* e *San Giacomo* (FIG. 126), ed è posta a inquadrare la pala di Giovanni Mazzone raffigurante l'*Annunciazione*<sup>71</sup>, per la quale, probabilmente, era stata concepita fin da subito<sup>72</sup>.

Di fronte alla quantità incredibile di marmi, all'originalità delle sperimentazioni e al coinvolgimento tra alcune delle personalità artistiche più ammirate del Quattrocento genovese, il complesso di Santa Maria di Castello, a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo, «sembra aver costituito un eccezionale fatto di acculturazione figurativa nel panorama uniforme dell'arte genovese del secolo XV»<sup>73</sup>: un cantiere che, sotto la guida di Giovanni da Bissone e l'attenta supervisione dei frati domenicani, si configura come il palcoscenico privilegiato sul quale si rese possibile il dialogo tra le più aggiornate esperienze figurative e i più disparati retaggi culturali affermati in città.

### 3.3 Alla partenza di Domenico: il portale Doria e il portale Grillo

Sulle orme della comprensione e dell'apprezzamento degli stilemi codificati alla metà del secolo tra il complesso di Santa Maria di Castello e la Cattedrale, il desiderio da parte dell'aristocrazia locale di aggiornare secondo il gusto vigente le decorazioni delle proprie abitazioni e delle proprie sepolture dovette essere cocente, traducendosi in un istantaneo fiorire di commissioni. Lo dimostra l'impressionante quantità di manufatti che ancora oggi

---

<sup>70</sup> Per cui si veda il paragrafo 1.4.2 *Elia Gagini da Bissone*.

<sup>71</sup> Per l'opera genovese, l'esordio e la maturità di Giovanni Mazzone cfr. ALIZERI 1870-1880, II, 1873; BOSKOVITS 1987, pp. 351-386; ALGERI, DE FLORIANI 1991, pp. 515 ss.; GALLI 2001, pp. 68-80; ZANELLI 2001, pp. 58-67; ZANELLI 2003, pp. 6-21. Per le opere savonesi cfr. VARALDO 1983, pp. 8-12; ROTONDI TERMINIELLO 1989, pp. 297-303 e gli studi contenuti nel volume *Sisto IV e Giulio II, ad indicem*.

<sup>72</sup> Il padre domenicano vedeva la struttura a «foggia di baldacchino, sostenuto da colonne spirali molto leggiere e svelte» a lato della cappella di Ognissanti, dove fu installata nel 1847, quando venne abbattuta la cappella dell'Annunziata, rivelando al lettore la presenza di altre due cuspidi, perdute durante il trasferimento. Cfr. VIGNA 1864, p. 227.

<sup>73</sup> Cit. POLEGGI 1973, p. 121.

abbelliscono gli ingressi dei palazzi del centro storico, che nel gioco dei rapporti tra storia e sopravvivenze, generalmente sfavorevole alle seconde, è indice dello sbalorditivo proliferare di simili manufatti nel corso del secondo Quattrocento. Come evidenziato in precedenza, il portale, quale misto di competenze architettoniche e scultoree, diviene elemento di moda, indispensabile per esprimere uno *status sociale* o una condizione personale, determinando la corsa alla bottega dell'antelami in grado di soddisfare tali esigenze rappresentative. La necessità di rispondere, in tempi brevi, a una domanda assai crescente e diversificata, per dimensioni, materiali, composizione e portafogli del committente, porta alla creazione di manufatti estremamente eterogenei per resa qualitativa e codici espressivi, sebbene la forte adesione a uno stesso linguaggio formale, quello ravvisabile nel portale di Piazza San Matteo 14, documentata opera di Giovanni da Bissone, mal individuato dalla critica in Giovanni Gagini, ha spesso assegnato loro l'etichetta convenzionale di manufatti «gaginiani», impedendo lo sviluppo di uno studio volto alla approfondita lettura e comprensione di questo genere di prodotti scultorei<sup>74</sup>.

Ragionare nell'ottica di un atteggiamento tipicamente imprenditoriale per spiegare la produzione seriale di sovrapporta scolpiti, incentrato sulla logica del rapporto domanda-offerta, può aiutare a far luce sulla complicata relazione esistente tra i due portali, siti in vico Mele (FIGG. 287, 288) e piazza San Matteo 14 (FIGG. 244, 245), eseguiti rispettivamente per Brancaleone Grillo e Giorgio Doria in un arco temporale che ha come limite *post quem* il contratto per l'esecuzione del secondo, databile al 1457, tramite il quale i due manufatti sono inscindibilmente legati. Motivo della *querelle* attributiva sta sostanzialmente nella lettura del documento, che nella formula contrattuale è stato mal interpretato, leggendo nell'autore del portale Doria *ispo facto* il responsabile del portale Grillo, che si addita semplicemente come modello, come accade per molte altre commesse nel corso del secolo, senza necessariamente implicare un coinvolgimento di Giovanni anche nella sua esecuzione formale. Si tratta di un confronto da sempre ricco di contraddizioni che non ha mai messo d'accordo gli studiosi sulla paternità dei due portali, nonostante il documento citato individui in Giovanni da Bissone l'attore principale della vicenda e, dunque, il necessario interlocutore cui rivolgersi per districarla<sup>75</sup>.

La vicenda storiografica inizia con il commento appassionato di Federigo Alizeri, che nel momento in cui descrive il portale di piazza San Matteo, si mostra propenso a credere che le mirabili sculture siano opera di Leonardo Riccomanni, piuttosto che del bissonese, nonostante, come ribadirà giustamente a inizio Novecento Luigi Augusto Cervetto, «i documenti in cui il salario è fissato, in cui le condizioni si impongono, in cui i patti si stabiliscono, parlino chiaro e

---

<sup>74</sup> Su cui si tornerà oltre, nel capitolo 4.1.

<sup>75</sup> Per una bibliografia sui due portali si consulti KRUFF s.d. [1971], pp.10-11; GAVAZZA 1959, pp. 181-182; ALGERI 1977, pp. 69-71; MÜLLER-PROFUMO 1992; GALLI 2007, p. 27; GALLI 2014, p. 201; ZURLA 2015, pp. 29-30, 43-44; GALLI 2018, pp. 78-79; FALCONE 2018, pp.97-98.

dimostrino autore del portale Giovanni Bissone»<sup>76</sup>. L'Alizeri invece scrive: «Le note del Varni saviamente producono fra i più leggiadri [portali] quel che adorna il palazzo già Doria, ed ora proprietà dei Quartara di contro alla abbaziale di S. Matteo. Non loderò meno la perspicacia ond'egli intravede nel s. Giorgio di mezzo rilievo che incornicia la porta il bel gusto della scuola toscana, che ristorata dagli esempj sanesi, di quest'ora avea suscitati a Firenze un Donatello e un Ghiberti. Le sue conclusioni rafforzano ciò ch'io sospetto di questa scultura; quantunque a leggere così alla semplice i rogiti, voglia ella sembrar fattura non d'altri che del Bissone»<sup>77</sup>. Lo studioso, proseguendo nella descrizione del portale, sottolinea come nel contratto del 1457 stilato dal notaio Antonio Fazio Seniore «si tien ragione degli intagli a fogliame che rigirano in quadro la porta, così come per contrario si tace dello storiato, che pure in quell'opera è parte precipua ed anzi singolare»: è a questo punto che l'erudito, forte del silenzio delle fonti sull'autore del sovrapporta, e stimando inoltre un compenso insufficiente le sessanta lire assegnate secondo il contratto a Giovanni, a suo dire bastanti soltanto a saldare la realizzazione degli stipiti, trova l'occasione per definire il bissonese «architetto e intagliator di fiorame (piuttosto) che scultore di marmi storiati». Con questa lettura del rogito l'Alizeri costruisce un fondamento a sostegno della sua teoria, secondo la quale il rilievo istoriato del palazzo Doria-Quartara, così mirabile e così innovativo da non poter paragonarne ad esso altri coevi, dovrebbe essere noto come opera di Leonardo Riccomanni, d'altronde documentato collaboratore del bissonese, e non di Giovanni, che sarebbe stato invece chiamato a realizzare i decori degli stipiti e l'impostazione generale del portale. Se la conclusione dell'Alizeri risulta inaccettabile nella sua manifesta faziosità ideologica, allo stesso modo, come anticipato, si deve giudicare altrettanto estremista la lettura del rogito come testimonianza della paternità di entrambi i manufatti a Giovanni da Bissone, soltanto perché vi è indicato che il portale per il Doria doveva essere realizzato tale e quale a quello del Grillo: questa affermazione, per quanto comune, non indica infatti necessariamente un diretto coinvolgimento di Giovanni nell'esecuzione del portale più antico. Questa lettura è stata tuttavia avanzata da gran parte della storiografia successiva<sup>78</sup>, e risulta enfatizzata dallo storico errore commesso da Hanno-Walter Kruft nell'identificazione del portale di Brancalone Grillo da porre a confronto all'esemplare Doria, mal individuato in una fotografia di uno scomparso manufatto sito un tempo in piazza De Franchi, e anch'esso non

---

<sup>76</sup> Cit. CERVETTO 1903, p. 61. Cervetto tace tuttavia il paragone con l'esemplare Grillo, che identifica in un portale affacciato su piazzetta De Franchi. Suggerimento che verrà seguito dal Kruft, il quale recupererà uno scatto dell'esemplare di piazza De Franchi, oggi scomparso, tuttavia non riferibile al palazzo di Brancalone Grillo.

<sup>77</sup> Cit. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 149.

<sup>78</sup> L'unica eccezione attributiva è in Vittoria Straneo, che suggerisce invece il nome di Pace Gagini (1939, p. 110).

lontano dalla contrada delle Vigne<sup>79</sup>. Si deve a Giuliana Algeri il parallelo corretto tra i due esemplari, che anche la studiosa ritiene opera dello stesso artefice, Giovanni, giustificando le differenze di stile rilevate tramite una volontà di sperimentazione compositiva del sistema sovrapporta/portale che verrà raggiunta dall'artefice nell'esemplare Doria-Quartara<sup>80</sup>.

Gli studi di urbanistica che si concentrarono sul rinnovamento architettonico e scultoreo dei due palazzi, messi a confronto dalle riflessioni di Ezia Gavazza ed Ennio Poleggi<sup>81</sup>, unita alla mala lettura del rogitto, fecero in modo che si andasse consolidando nel tempo la convinzione che le due opere fossero da accreditare entrambe al catalogo di Giovanni da Bissone, ponendole tra loro in un rapporto di evoluzione stilistica<sup>82</sup>. L'opinione non è più condivisibile, sebbene non si neghi l'indiscussa presenza in almeno uno dei due cantieri, quello doriano, di Giovanni, sia per confronti formali con opere della maturità, quale la tomba Fieschi, sia per il coinvolgimento diretto evidenziato dall'atto notarile. Gli studi più recenti vedono separare definitivamente le due realizzazioni scultoree, affidandole ad artefici differenti, l'una a Giovanni da Bissone e l'altra ai maestri caronesi, Filippo e Andrea<sup>83</sup>. Sebbene si sia riportata a corretta lettura la testimonianza documentaria, e nonostante l'analisi stilistica del portale di Brancalone Grillo presenti effettivi paralleli con le sculture riferite agli artefici originari di Carona, la questione non sembra così semplice a risolversi, e si crede richieda una lettura interpretativa più complessa, che tenga conto del contesto in cui Giorgio Doria avanzò la sua richiesta di pretesa uguaglianza e delle effettive analogie e differenze che accomunano e separano stilisticamente i due portali.

Questi appaiono costituiti da uno stesso impianto compositivo: una cornice a fascia, con complessi decori a racemi avviluppati si stende senza soluzione di continuità lungo gli stipiti e l'architrave, affiancata da una seconda incorniciatura, di più modesto spessore e dal modellato fogliaceo più stilizzato. Il rilievo istoriato, posto a coronamento dell'insieme, presenta la vicenda di *San Giorgio draconoctono* in entrambi i portali, che si distinguono per la scelta compositiva con cui è allestita la scena e per la diversa corniciatura adottata, l'una continua, analoga al resto del portale, a sezione minore e decoro fogliaceo, l'altra di spessore conforme agli stipiti e percorsa da racemi abitati da puttini apteri. A una osservazione più attenta dunque, nonostante i due esemplari presentino indubbiamente uno stesso schema costruttivo - che attende alle richieste

---

<sup>79</sup> Lo studioso tedesco deduce infatti tutta una serie di attribuzioni imputabili a Giovanni basandosi su una fotografia che egli crede rappresentare il documentato portale di vico Mele, ma che in realtà raffigura il sovrapporta, oggi scomparso, riconducibile alla famiglia De Franchi e forse realmente concepito per quella stessa area cittadina, creando confusione sulla questione, cfr. KRUF s. d. [1971].

<sup>80</sup> Cfr. ALGERI 1977, pp. 65-78.

<sup>81</sup> Cfr. GAVAZZA 1959, pp. 174-168; si tratta di un altro studio non scevro di imprecisioni, come segnalerà correttamente già Ennio Poleggi (1966, pp. 53-68).

<sup>82</sup> Cfr. MÜLLER PROFUMO 1992, pp. 94-104.

<sup>83</sup> Cfr. GALLI 2007, p. 27; GALLI 2014, p. 201; ZURLA 2015, pp. 29-30, 43-44; FALCONE 2018, pp. 97-98; GALLI 2018, pp. 78-79.

del committente note tramite il documento - appaiono evidenti diverse incongruenze: tra queste spicca la diversità che palesano in confronto tra loro i due sovrapporta, prodotti con intenzioni e risultati decisamente divergenti. Un contrasto che ha portato la critica più recente a escludere la partecipazione di Giovanni alla creazione del portale Grillo<sup>84</sup>. Gli studiosi che si sono occupati attualmente del problema ascrivono il manufatto all'operato dei caronesi Andrea e Filippo Solari<sup>85</sup>, per via di confronti stilistici e presunti riscontri documentari, risolvendo il problema della presenza del Bissonese posto dalla critica precedente, con un suo allontanamento dal cantiere di Vico Mele, in quanto non sussisterebbero prove documentarie e stilistiche di un intervento a lui ascrivibile<sup>86</sup>. Tuttavia, si ritiene che, oltre alle preziose informazioni aggiunte al dibattito, vi siano altri elementi di cui tenere conto nella valutazione di queste opere, che sembrano portare a riconsiderare quest'ultima conclusione critica e, con essa, l'esclusione *in toto* di Giovanni da Bissonese dalla creazione del portale Grillo, al quale si crede invece sia lecito riconoscere perlomeno un debito ideativo e progettuale.

Mi riferisco al fatto che, se a livello stilistico, la sovrapporta Grillo appare indubbiamente differente dalla targa del portale sito in piazza San Matteo, meno perplessità insorgono confrontandola con quella di analogo soggetto presente a Castello, al momento murata nei locali della Biblioteca antica, come visto al paragrafo precedente<sup>87</sup>. Con quest'esemplare condivide infatti l'impostazione formale a fondo neutro, ascrivibile a una prima codificazione della scena figurata con il santo uccisore di draghi, i goticismi e la plastica più schietta e aggettante. Ma non si tratta dell'unico parallelo possibile con manufatti dello stesso complesso conventuale. Si può portare a confronto, infatti, anche il citato portale della sacrestia, che appare relazionabile all'esemplare Grillo per la ricca articolazione decorativa della sua parte sommitale, dove putti apteri aggrappati a volute segnano il limite superiore del portale<sup>88</sup>. Il portale di Vico Mele, nelle sue diverse componenti, sembra pertanto essere strettamente associabile agli elementi presenti a Santa Maria di Castello, dove si è già spiegato quale fosse la portata del ruolo di regista per l'esecuzione dell'apparato decorativo ricalcato da Giovanni da Bissonese. Fin qui, se non si pongono obiezioni alla possibilità di individuare nelle personalità dei maestri caronesi la manodopera esecutrice del portale, si presenta nuovamente il problema circa il ruolo giocato da

---

<sup>84</sup> A favore del ridimensionamento, forse eccessivo, della presenza giovannea e del suo apporto al portale Grillo, in favore di Filippo e Andrea da Carona, cfr. nota precedente.

<sup>85</sup> Un'attività multiforme, quella di questa maestranza itinerante, che in Genova lascia varie tracce e influenze in diversi importanti cantieri locali, tra cui spiccano il complesso demolito di San Domenico e la cattedrale di San Lorenzo, cfr. paragrafo 1.4.1.

<sup>86</sup> In particolare, la presenza di Brancalone Grillo, investito del ruolo di giudice di qualità nel documento del 1448, con cui si assegna ai due maestri caronesi l'esecuzione del grande tabernacolo eucaristico per la cattedrale di San Lorenzo, e il fatto che il contratto sia stato firmato presso la dimora dello stesso, vengono indicati dalla critica come elementi determinanti per l'assegnazione *ipso facto* del portale ai due maestri citati.

<sup>87</sup> In accordo su questo punto cfr. ZURLA 2015, pp. 23 nota 76, 30 nota 107; ALGERI 1977, pp. 69-70.

<sup>88</sup> Cfr. ALGERI 1977, pp. 69-70.



questa *équipe* nel cantiere di Castello, al momento non confortata da atti notarili, per tentare di precisare i rapporti di dipendenza che legano i lavori qui condotti all'esemplare Grillo. In questa prospettiva ammettere il coinvolgimento di alcuni membri di questa industria di artefici nell'esecuzione del portale di Vico Mele sembra piuttosto rinforzare l'ipotesi che gli stessi anonimi collaboratori fossero stati impegnati al cantiere domenicano tra il 1447 e il 1452, dove dovevano essere alle dipendenze proprio di Giovanni da Bissone.

Viene spontaneo domandarsi a questo punto se la scelta del committente di rivolgersi al bissonese e non agli scultori caronesi artefici del portale Grillo sia stata casuale, o se sia stata dettata invece da precise esigenze di emulazione. Si ritiene infatti impensabile che, rivolgendosi a Giovanni, il Doria non fosse stato conscio del ruolo da lui giocato per il rinnovo del cantiere domenicano, realizzato per volontà di una delle famiglie più in vista della Genova del Quattrocento, di cui certo i Doria non potevano dimostrarsi meno aggiornati a livello di commissioni artistiche. Dovette essere piuttosto l'assenza della maestranza caronese dalla città, ascrivibile entro gli anni Cinquanta del secolo<sup>89</sup> - forse al termine del coinvolgimento al cantiere di Castello? – a spiegare perché nel 1457 Giorgio Doria fosse costretto a rivolgersi a un altro artefice per realizzare un portale che fosse fatto su a modello di quello di Brancalone Grillo.

Il fatto che la scelta dell'aristocratico fosse ricaduta su una personalità come quella di Giovanni da Bissone, affermato *magister* non di certo distintosi, in quel momento, per la conduzione di imprese scultoree e colui che aveva gestito la direzione del cantiere dominicano - presso il quale lavorarono maestri parlanti un linguaggio caronese - si presenta come una coincidenza che si fatica a credere casuale: chi poteva rispondere meglio di lui a quella esigenza di 'uguaglianza' pretesa dal committente con l'esemplare Grillo, dove si leggono stilemi caronesi, se non colui che dei caronesi era stato il capo cantiere? Sia che si accolga una dipendenza del portale Grillo dal cantiere domenicano sia che invece si legga il rapporto in senso inverso, come propone Aldo Galli<sup>90</sup>, leggendo la decorazione di Castello come un seguito dell'operato caronese al portale Grillo, Giovanni da Bissone appare inevitabilmente coinvolto nelle dinamiche che accomunano il portale Doria al portale Grillo e al cantiere di Santa Maria di Castello, non permettendo una sua estromissione dalle riflessioni che coinvolgono questi tre contesti di produzione. Ammettendo l'esecuzione caronese del portale di Vico Mele e quella giovannea del portale di piazza San Matteo, si propone di sciogliere la vicenda analizzando le due commissioni di portali viste attraverso il filtro della collaborazione che legò gli scultori presso il cantiere di Santa Maria di Castello, avanzando una nuova ipotesi cronologica.

---

<sup>89</sup> L'ultima attestazione della maestranza si riferisce al contesto veneto e data il 1449, cfr. paragrafo 1.4.1.

<sup>90</sup> Cfr. nota 83.

In prima ipotesi, seguendo gli orientamenti critici, i caronesi, attivi da qualche anno in città per almeno due monumentali committenze, la tomba Spinola e il tabernacolo di san Lorenzo, avrebbero creato per Brancalone Grillo una struttura di portale tra le più complesse della storia cittadina, per poi riproporla in forme stanche e di minor resa a Santa Maria di Castello nel giro di pochi mesi, nel portalino con il San Giorgio, dove non si riconosce l'operato dei due maestri capi bottega. La portata innovativa del portale eseguito per Brancalone avrebbe così influenzato Giovanni da Bissone nel disegno del portale affidato al Riccomanni e determinato in questo modo la diffusione di un prototipo di portale destinato a un'affermazione cittadina capillare, della quale però i caronesi non sarebbero stati compartecipi, essendo fuori città già nel 1449.

Una secondo tipo di approccio, invece, sembra legare meglio i termini dell'equazione, invertendo la successione cronologica degli eventi. I caronesi alle dipendenze di Giovanni da Bissone nel cantiere di Santa Maria di Castello, dove stilemi loro peculiari non solo si trovano nel portale con San Giorgio, ma anche negli altri esemplari in ardesia con diverse figure-quinta sparsi per il convento, sembrano seguire perlopiù un progetto unitario dettato da un'unica mente direttiva, piuttosto che casuali *exploit* di estro artistico. Secondo questo progetto, si è visto, le forme dei portali tra i diversi esemplari presenti in sagrestia sembrano rispondere a una sperimentazione che trova codificazione più compiuta nel 1452, con la realizzazione del portale d'accesso eseguito dal Riccomanni su disegno di Giovanni da Bissone. La ricerca di forme sempre più complesse nei i locali della sagrestia porta a escludere un'anticipazione cronologica del portale Grillo rispetto a queste testimonianze, tanto più che l'esemplare Grillo stesso si pone come assemblaggio dei due modelli presenti al convento. Volendo apportare questa considerazione alla tesi recentemente proposta dalla critica, che data il portale al 1448, il primo problema della posticipazione della data di esecuzione al 1452 sta nella fino ad ora assente documentazione che attesterebbe a queste date la presenza attiva di Filippo Solari e Andrea da Carona a Genova o in altre città. Un problema che ben si risolve in realtà, osservando con attenzione lo stile del manufatto, che se risponde bene all'etichetta generica di "caronese", non sembra tuttavia denunciare schiettamente l'operato dei due capi bottega. Un piccolo manipolo di seguaci rimasti a Genova, e forse proprio quelli attivi a Santa Maria di Castello, potevano benissimo aver dato forma al portale, senza creare incongruenze temporali. A questo punto, per avvalorare l'ipotesi, è tuttavia necessario individuare una personalità di rilievo, capace di codificare un simile insieme architettonico e scultoreo, organico e coerente. Come accadde altre volte, il rilievo e il portale Grillo verosimilmente potrebbero giustificare la propria cifra stilistica laddove eseguiti da un artefice caronese operante su disegno e volontà di un altro artista, che non sembrerà a questo punto impossibile identificare in Giovanni da Bissone. Costretto spesso

alla delega operativa perché impegnato nella gestione di altre imprese, è noto quanto Giovanni fosse «pronto quant'altri mai a sobbarcarsi di imprese gravissime. Bene è lecito il congetturar di quest'ultimo, che oppressato dal soverchio carico, chiamasse in parte delle opere i coetanei ben noti a lui e anzi tutto famigliari, e s'anco ti piaccia obediienti al più negozioso e faccendiero degli architetti e statuarj che vivessero in Genova»<sup>91</sup>.

In sintesi, la proposta avanzata ricalcherebbe le modalità seguite in Santa Maria di Castello per il portale della sacrestia, offrendo una soluzione capace di sottolineare il ruolo di primo piano che i documenti mostrano essere proprio del bissonese, ammettendo l'intervento di un'altra maestranza esecutrice dal punto di vista materiale. La congiuntura di eventi quali la specifica scelta di Giovanni da Bissone da parte del Doria, il suo ruolo direttivo presso il convento domenicano, la coeva presenza presso lo stesso cantiere di scultori caronesi, le analogie formali strette tra il loro stile e il portale di Brancalone, la volontà di uguaglianza espressa dal committente doriani, la probabile formazione in ambito caronese di Giovanni, le consuetudini corporative circa l'appalto e la collaborazione tra i magistri, si crede rendano assai più plausibile, o perlomeno altrettanto credibile, un coinvolgimento da parte del bissonese nella progettazione del portale Grillo, senza privarlo del ruolo di protagonista svolto nell'elaborazione di un modello decorativo destinato a trovare successo per tutta la metà del secolo: il portale con stipiti e targa intagliata.

---

<sup>91</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876 p. 144.

### 3.4 La maturità. La cappella e il monumento funebre a Giorgio Fieschi nella Cattedrale di San Lorenzo

Insieme al complesso di Santa Maria di Castello e, successivamente, alla sede del Banco di San Giorgio, la cattedrale di San Lorenzo costituì uno dei poli cittadini in cui più nettamente si manifestò il rinnovamento artistico di metà Quattrocento. A seguito delle vicende legate all'area presbiteriale<sup>92</sup> la cattedrale visse un periodo di grandi attenzioni e premure decorative da parte dei membri delle più influenti famiglie aristocratiche locali. Il proliferare di altari di nuova costruzione, come dimostrano gli elenchi di cappellanie stilati nel 1492<sup>93</sup> e nel 1495<sup>94</sup>, doppie in rapporto ai dati del 1386<sup>95</sup>, informa sull'avvio di una campagna decorativa che dovette essere prossima l'edificazione della cappella del Battista, le cui «belle forme e 'l capace spazio onde già superbiva [...] veniano spronando d'emulazione i più illustri del patriziato». A questi parve «che sfondare quel resto di muro lunghesso la nave, non fosse troppo ardua cosa»<sup>96</sup>, in un tentativo di imitazione che ben confermano la fondazione dei nuovi sacelli, aperti nella muratura settentrionale tra il 1452 e il 1465, di pertinenza delle famiglie De Marini e Fieschi, sui quali ci si soffermerà nelle pagine seguenti<sup>97</sup>.

Nel corso del Quattrocento la cattedrale divenne pertanto oggetto delle attenzioni di tutta la comunità, coinvolgendo nell'impegno per il suo ornamento sia i privati e le *societas* cittadine, sia le istituzioni civiche, quali il Banco di San Giorgio, il Capitolo canonico o l'Ufficio dei Padri

---

<sup>92</sup> Tra questi interventi si ricordano i lavori avviati nel 1448 per la costruzione della cappella del Battista e di un monumentale tabernacolo eucaristico, oltre che la decisione presa dopo l'accorato discorso di Jacopo Baroncelli del 1450 di ricavare il sacello del Precursore in rottura di muro, tra la sacrestia dei canonici e il Battistero, per conferirgli forme adeguatamente grandiose. Su queste vicende cfr. paragrafo 1.4.2.

<sup>93</sup> ACSLG, 277, cc. 19r-22v, Cfr. SALVI 1931, pp. 892, 1002 nota 71; BOLDORINI 1966, p. 249-250; GRENDI 1966 ed. 1987, pp. 116, 135 nota 34; ZURLA 2015 pp. 177, pp. 375-379 doc. 11.

<sup>94</sup> ACSLG, 110, cc. 40v-43r, citato in BOLDORINI 1966, p. 250 nota 36; trascritto in ZURLA 2015 pp. 379-383, doc 12.

<sup>95</sup> Secondo la documentazione del 1386, le cappellanie a questa data sono le seguenti dieci: San Lorenzo, presso l'altar maggiore; la Vergine, nell'abside minore destra, prima di essere traslata intorno al 1400 presso l'abside opposta, lasciando l'altare alla devozione di San Sebastiano; San Nicola, nell'abside sinistra in testa alle navate, la seconda delle quali venne affiancata nel 1384 da una contitolazione a San Biagio prima di venire soppressa in virtù di un'altra titolazione mariana "in vestibus albis", documentata nel 1400; San Giovanni Battista, ricavata accanto all'altar maggiore; Sant'Adriano, ad essa speculare, di fondazione fliscana (1275); Sant'Agata, fondata nel 1398 sul principio della navata destra, sotto il campanile, da Pietro e Ottobono de Colonis Scoti; San Giacomo Apotolo, destinata ad ospitare una preziosa reliquia del santo (1317); San Girolamo; San Giovanni Evangelista; Santa Croce; Santissima Trinità, di giuspatronato fliscano dal 1361 e posta in testa alla navata destra. Con l'elenco di cappellanie redatto nel 1492 si riscontra quasi il doppio del numero degli altari, tra nuove titolazioni e cambi di patronato. Cfr. CAMBIASO 1917, pp. 457 ss; SALVI 1931, pp. 892, 1002 nota 70.

<sup>96</sup> Per le citazioni, cfr. ALIZERI 1870-1880, 1876, IV, p. 152.

<sup>97</sup> Lo spirito di rinnovamento spinse anche al finanziamento di arredi liturgici diversi da ancone marmoree e pale d'altare, come dimostra la commissione da parte dei massari della cattedrale dell'organo al maestro veneziano Giovanni Torriano nel 1491 (1 settembre, ASCG, *Padri del Comune*, 6, n. 41) dipinto da Cristoforo della Torre e Carlo Braccresco nel 1497 (12 maggio, ASCG, *Padri del Comune*, 6, n. 148, trascritto in VARNI (1870, pp. 86-88); ALIZERI (1870-1880, II, 1873, pp. 148-150 nota 1) con sei figure di *Santi* e l'*Annunciazione*. Sulle vicende dell'organo si veda da ultimo P. BOCCARDO 2012, I, pp. 312-313.

del Comune. La rilevanza pubblica che le committenze acquistano all'interno di questa cornice collettiva fanno della cattedrale una sorta di *unicum* nel panorama cittadino, dando vita a un progetto di rinnovamento artistico capace di donare ai suoi ambienti un'immagine unitaria. Per l'ampiezza degli interventi e l'eterogeneità dei finanziatori, l'ammodernamento quattrocentesco della Cattedrale, assai poco indagato dalla critica, sembra dunque quasi venire in risposta a un preciso progetto di rappresentazione della comunità stessa, a un'esigenza di unità che travalicasse la frammentata situazione politica cittadina<sup>98</sup>. Ma si tratta di un'illusione: non siamo di fronte a un progetto unitario, voluto organicamente da una realtà politica dominante, forte e accentratrice, quanto al risultato ottenuto dalle singole spinte di promozione. Queste appaiono piuttosto dettate da un tentativo di emulazione e di continuo superamento tra singoli, animate da uno spirito di supremazia individuale, che ci sembra rispecchiare pienamente l'individualismo che storicamente connota la classe dirigente locale, portando alla realizzazione delle creazioni più originali, in quanto frutto della condizione di assoluta "genovesità" da cui originano<sup>99</sup>.

Tra i generosi mecenati della cattedrale vi sono le *societas* di benemeriti cittadini, come le confraternite di "Pace e Amore" e di "Carità e Benevolenza", che si fecero rispettivamente carico della decorazione delle due absidi minori, dedicate, dopo una serie di cambi di titolazioni, alla Vergine "*in vestibus albis*" e a San Sebastiano<sup>100</sup>. Tra gli esponenti dell'associazionismo cittadino attivi per la cattedrale<sup>101</sup> è tuttavia la citata *consortia* del Battista a lasciare gli apporti più rimarchevoli. Oltre a sollecitare i finanziamenti per la decorazione dell'altar maggiore<sup>102</sup> e a supervisionare il completamento dei lavori per la cappella del Precursore<sup>103</sup>, si impegnò negli anni Novanta del secolo in un'importante opera di riedificazione della parete destra della cattedrale, le cui strutture vennero aggiornate secondo il gusto moderno. L'incarico fu affidato ad Antonio di Pietro Carlone e Michele D'Aria tramite un contratto firmato il 15 ottobre 1489, secondo il quale i due artefici dovevano portare a termine un'ingente mole di interventi in soli sei mesi, per un compenso alquanto remunerativo, di milleduecento lire<sup>104</sup>. Venivano così

<sup>98</sup> La questione è affrontata, in termini sensibilmente diversi anche in ZURLA 2015, p. 173.

<sup>99</sup> Sulle scelte artistiche del ceto dirigente genovese cfr. paragrafo 1.2; sulla privatizzazione crescente delle cappelle e degli altari in cattedrale cfr. FOLIN 2012, I, pp. 9-31.

<sup>100</sup> Per le titolazioni cfr. nota 74. Per la decorazione delle due cappelle absidali, avviata tra il 1480 e il 1483 per la cappella di San Sebastiano, ad opera di Vincenzo Foppa e Carlo Braccresco, e agli esordi del 1501 per il sacello speculare, in cui lavorarono Pietro Carlone e Giovanni Barbagelata, si veda ZURLA 2015, pp. 174-175, con riferimenti bibliografici.

<sup>101</sup> Tra le confraternite legate alla cattedrale si ricordano anche quella di San Gottardo, responsabile dell'omonimo altare, come dimostra un documento del 1498 (ASG, *Notai antichi*, 1155, n. 103, citato in ZURLA 2015, p. nota 46), e quella del Corpo di Cristo (GRENDI 1992, pp. 520-521).

<sup>102</sup> L'informazione è contenuta nel rogito datato al 10 marzo 1478, per la cui analisi si veda il paragrafo 1.4.2.

<sup>103</sup> Cfr. paragrafo 1.4.1.

<sup>104</sup> ASG, *Notai antichi*, 753, n. 358. Già pubblicato in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 190-193 nota 1.

distrutte le cappelle della Croce<sup>105</sup> e della Trinità<sup>106</sup> per riedificarvi quattro nuovi ambienti con i rispettivi altari. Antonio e Michele dovevano poi trasferire l'apertura già presente lungo la parete verso est, in direzione dell'altare maggiore, e spostare due sepolcri qui murati, la tomba del doge Leonardo Montaldo (1384)<sup>107</sup>, e quella di un imprecisato membro della famiglia Fieschi. Sottoposta a radicali modifiche nel Cinquecento, non è noto l'aspetto che dovette assumere la parete settentrionale al termine dei lavori condotti dai due antelami, oggetto peraltro del restauro del 1895-98, che vide il consolidamento della porzione muraria a scapito dello smontaggio di ogni singolo elemento, che non sempre trovò ricollocazione all'interno della Metropolitana, secondo un orientamento restaurativo favorevole alla restituzione all'edificio della propria *facies* medievale<sup>108</sup>.

Di poco precedente al fervore edilizio dato dalla costruzione della cappella del Battista fu l'altare eretto dalla famiglia Calvi lungo la navata destra, che dimostra un estremo aggiornamento

---

<sup>105</sup> L'altare della Croce, ubicato sulla navata destra verso l'altare, doveva essere coinvolto dagli interventi ristorativi del 1489, ma, come accadrà per la cappella della Trinità, i lavori dovettero interrompersi, dal momento che, a seguito delle richieste di Gianluigi Fieschi, che ne deteneva il patronato, gli Anziani imponevano ai Padri del Comune di provvedere al finanziamento dell'edificanda cappella, con due provvedimenti datati 1495 (ASCG, *Padri del Comune*, 6, n. 116, 20 febbraio) e 1498 (ASCG, *Padri del Comune*, 997, c. 131v., 9 ottobre). Entrambi i documenti sono pubblicati in ZURLA 2015, pp. 383-384, doc. 13-14. Nel proprio testamento del 1502 Gianluigi prevede inoltre un'eventuale somma da spendere per coprire i costi dei lavori di completamento della cappella, laddove non fossero stati sufficienti a tal fine i finanziamenti pubblici ottenuti dal Comune (ASG, *Notai Antichi*, 1461, n. 44 (20 aprile 1502), trascritto in FEDERICI s.d. [ante 1646], pp. 172-177). La cappella, eletta da Gianluigi come luogo di sepoltura, sarà scelta per il medesimo fine anche dal figlio, Sinibaldo Fieschi, che predisporrà oltre al proprio sepolcro anche la realizzazione di un'ancona legata alla titolazione del sacello (ASG, *Notai Antichi*, 1488, s.n. (18 giugno 1528), per cui cfr. FEDERICI s.d. [ante 1646], pp. 185-190). Un documento del 1460, il testamento di Gerolamo Calvi rivela che una cappella intitolata alla Croce era appunto di pertinenza della famiglia Calvi, cfr. ASG, *Manoscritti*, 100, G.B. Richeri, [*Pandette*], XIV, p. 1154 citato in SALVI 1932, p. 891. La cappella Calvi, se può aver subito un cambio di patronato con l'intervento fliscano, verrà smantellata con i lavori di ammodernamento del 1655, per sistemarvi l'altare delle Reliquie (ZURLA 2015, pp. 199-219). La notizia di uno smantellamento delle forme originarie sembra ad ogni modo essere confermata dallo spoglio delle fonti locali, che nel 1818 rivelano l'avvenuto smontaggio del monumento funebre del drappiere, risalente a un periodo indefinito, e la collocazione della lastra sopravvissuta presso un altare dedicato al Crocifisso, posto nella cappella meridionale della prima campata, dove era attornata da affreschi di Giuseppe Passano (1786-1849) andati distrutti nel restauro del 1895 (B. ASTRUA in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 350). Con l'intervento ottocentesco l'insieme trova un aspetto più sobrio, con il ricollocamento nella campata successiva, oltre il pilastro polistilo (DI FABIO 1984a).

<sup>106</sup> La cappella della Trinità era stata eretta in fondo alla navata destra da Papiniano Fieschi nel 1356, con l'intento di esservi sepolto, come dichiara il suo testamento, redatto nel 1361 (cfr. FIESCHI, *Selva di memorie* ms., cc. 183r.-192v., 192v.-198v.). Nonostante il progetto di ristrutturazione dell'area del 1489 ne prevedesse l'abbattimento e la ricostruzione in forme grandiose, ottenendo lo spazio necessario con lo sfondamento della parete, non restano tracce di un simile intervento, cui si dovette rinunciare, se nel 1526, un rogito documenta la struttura ancora nella stessa posizione quattrocentesca (cfr. ZURLA 2015, pp. 199-220). Nel 1496 le cappellanie istituite da Papiniano sono riferite a Paride Fieschi (ASG, *Notai antichi*, 1154, n. 36), che condivide i diritti sull'altare con altri esponenti della famiglia (Giacomo, Jacopo e gli eredi di Gregorio), come testimoniano i citati elenchi del 1492 e 1495. Cfr. ZURLA 2015, pp. 177-179.

<sup>107</sup> Cfr. DI FABIO 1998, pp. 310-311; DI FABIO 2000, pp. 13-14; R. P. NOVELLO in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 416-417.

<sup>108</sup> Cfr. DI FABIO 1984a, pp. 206-234; ROSSINI 2012. Sui lavori di restauro della parete meridionale, pubblicati nella relazione del 1495, approvati nel 1496 e realizzati nel 1498, cfr. *infra*.

di gusto sulle tendenze lombardo venete in voga in quegli anni. Documentata dal testamento del fondatore, Gerolamo Calvi, *draperius*, che nel 1460 menziona la cappella della Croce *nuper constructa ab ipso testatore*<sup>109</sup>, del sacello, sconvolto dagli interventi del 1489 e probabilmente passato in patronato ai Fieschi, restano pochi elementi scultorei, tra cui si distingue per complessità e squisitezza formale la grande targa scolpita con la *Crocifissione* (FIG. 308), di scuola lombarda, che sarà analizzata nei paragrafi successivi.

Tra gli interventi ad opera di privati, accanto ai Calvi e ai De Marini, la famiglia Fieschi esprime la propria devozione verso il maggiore tempio cittadino con un fervore mecenatesco che si era manifestato fin dal XIII secolo con la fondazione da parte di Ottobono Fieschi, papa Adriano V, di una cappella omonima da collocarsi a sinistra dell'altar maggiore (1275), posta dirimpetto a quella di San Giovanni Battista, dove espresse il desiderio di essere sepolto<sup>110</sup>. Complici di questo profondo legame dovettero essere due evidenze storiche e civiche. Da un lato la vicinanza geografica alla cattedrale della contrada fliscana, coinvolgente diverse dimore prossime a San Lorenzo oltre all'area residenziale di Carignano, dove sorgeva peraltro la chiesa gentilizia di famiglia di Santa Maria in Via Lata. Dall'altro, e soprattutto, la tenace presenza dei membri della casata tanto tra le file del collegio canonico quanto del clero secolare, presso le quali ricevettero cariche vescovili o cardinalizie, garantendo alla famiglia una certa libertà d'azione circa le decisioni da prendere per la decorazione dell'edificio, che si tradusse in una sorta di «dominio simbolico» capace di perdurare per secoli<sup>111</sup>.

Dopo il papa fliscano gli interventi di mecenatismo proseguirono sotto il cardinalato di Luca Fieschi, che decise di erigere in cattedrale il proprio monumentale mausoleo funebre, un sepolcro a parete, affidato a maestranze toscane e ora conservato al Museo Diocesano di Genova<sup>112</sup>, probabilmente posto in origine nei pressi del citato altare fliscano collocato nel presbiterio<sup>113</sup>, un'area in cui Luca aveva concentrato la propria attenzione, finanziando la decorazione del primigenio altare del Precursore, che veniva coperto nel 1329 da un baldacchino<sup>114</sup>.

<sup>109</sup> ASG, *Manoscritti*, 100, G.B. Richeri, [*Pandette*], XIV, p. 1154.

<sup>110</sup> Per il testamento del papa, dettato a Valence nel 1275 cfr. FEDERICI s.d. [ante 1646], pp. 129-137; PARAVICINI BAGLIANI 1980, pp. 142-163, doc. VII. Sulla collocazione del sepolcro e di conseguenza dell'altare, cfr. SALVI 1931, p. 891; DI FABIO 2011d, pp. 112-114.

<sup>111</sup> Cfr. DI FABIO 1998, p. 303; GRENDI 1987, pp. 116-117.

<sup>112</sup> Sul monumento cfr. DI FABIO 2000; DI FABIO 2010a, DI FABIO 2011d.

<sup>113</sup> Circa la posizione del sepolcro fliscano cfr. DI FABIO 2011d, p. 123; R. P. NOVELLO in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 403-405; DI FABIO 2017b, pp. 82-114. Riferendosi alla testimonianza del 1489, Michela Zurla propone di individuare il manufatto in un sepolcro Fieschi posto lungo la navata destra e spostato sull'altare della cappella della Croce, durante i lavori di restauro affidati al D'Aria e al Carlone, il tutto a spese delle autorità, portando a suffragio di tale ipotesi la presenza lungo la stessa parete di un altro sepolcro trecentesco, quello di Leonardo Montaldo (2015, pp. 176-177). Una descrizione del sepolcro è in FEDERICI s.d. [ante 1646], pp. 38-39.

<sup>114</sup> Cfr. CALCAGNINO (1648, ed. 1697, p. 123,

Gli interventi mecenateschi da parte della famiglia continuano per tutto il Quattrocento, con la sepoltura di Ludovico, morto nel 1423<sup>115</sup>, e il sacello aperto per volontà di Giorgio Fieschi dai due fratelli, sino all'altare di San Fruttuoso voluto, insieme alla tomba di Ibleto († 1497), dal figlio, Lorenzo Fieschi, ai primissimi del Cinquecento<sup>116</sup>.

Non sarà un caso se negli elenchi citati inerenti le cappellanie, redatti alla fine del secolo, il patronato fliscano costituisce il riferimento gentilizio più rilevante, esercitando diritto di giuspatronato su quasi la metà degli altari censiti, ovvero quelli della Maddalena, di Sant'Adriano, della Trinità, di San Bartolomeo, della Croce, di San Girolamo, di San Giorgio e della Vergine<sup>117</sup>.

Prima di Giorgio Fieschi, Nicola de Marini, a nome di un giovane Ambrogio, fu il primo ad accaparrarsi il diritto di fondare una cappella di famiglia<sup>118</sup> adiacente a quella di San Giovanni. Come riferisce l'Alizeri il «il degno uomo» qui «trovò [...] ancor vuoto, o possibile a sgomberare, il difuori del luogo ove intendeva di alzar l'altare; e tra marmi e dipinti che fregiavano l'arco, diede grazioso aspetto di tempio o di tabernacolo a quella fronte che guarda alla chiesa, sfortunata al presente o spoglia a dir meglio di quell'onore»<sup>119</sup>. La richiesta perveniva ai Padri del Comune il 5 febbraio 1452 e informava che la titolazione del sacello sarebbe stata dedicata alla Santissima Annunziata<sup>120</sup>. In ottemperanza al titolo gli affreschi posti a ornamento della cappella, oggi purtroppo quasi integralmente perduti, avevano come protagonista la Vergine e vennero affidati a Cristoforo de Mottis, originario di Milano<sup>121</sup>. Le pitture, *bene, sumptuose et honorifice*, prevedevano nella parete dietro l'altare l'*Incoronazione della Vergine* attorniata dai *Santi Pietro e Paolo*, nella parete di destra l'*Epifania del Signore*, e di rimpetto, ai lati della elegante bifora, San Pietro Martire, Santa Dorotea e Santa Maria Maddalena. Il soffitto era impreziosito da un cielo azzurro intervallato da stelle e gigli dorati, in onore alla Vergine, oltre che da quattro tondi con gli *Evangelisti*. All'esterno del sacello, al di sopra dell'arcone di accesso a rocchi bianchi e neri,

---

<sup>115</sup> cfr. FEDERICI s.d. [ante 1646], pp. 41-42.

<sup>116</sup> Per le sepolture Fieschi in cattedrale cfr. DI FABIO 2011d, pp. 112-137; DI FABIO 2017b, pp. 82-114, e in particolare le vicende inerenti l'altare di San Fruttuoso cfr. MOZZATI, ZURLA 2014, pp. 33-34; ZURLA 2015, pp. 199-219.

<sup>117</sup> Cfr. note 95, 105 e 106.

<sup>118</sup> La famiglia de Marini godeva in questo momento di grande fama presso i concittadini: l'omonimo Ambrogio De Marini del fu Lorenzo era stato abile mercante, intermediario di commerci tra i porti del Maghreb e quelli atlantici, e governatore di Corsica, dove trovò la morte nel 1403, quando il figlio Pileo De Marini era stato da poco eletto arcivescovo di Genova (1400-1429), che contribuì ad aprire il tradizionalmente ristretto orizzonte cittadino ai nuovi ideali umanistici. Sui due personaggi cfr. NUTI 1990; CANCELLERI 1990.

<sup>119</sup> Cit. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 152.

<sup>120</sup> Per la documentazione cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 158 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 251-252, doc. XII. Si veda inoltre SALVI 1931, pp. 891-892; G. AMERI, in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, pp. 256-260.

<sup>121</sup> Sul pittore cfr. *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* 1958, pp. 106 s.; GILLI PIRINA 1966, I, pp. 407-430; BUGANZA 2013, pp. 85-92. Sugli affreschi da lui eseguiti per la cappella De Marini, cfr. ALIZERI 1870-1880, I, 1870, pp. 307-308 nota 1.



avrebbe spiccato l'*Annunciazione*, di cui ci rimane la sola porzione ritraente il dolce volto dell'*Angelo*, ricoverata presso le sale del vicino Museo Diocesano. Le decorazioni scultoree dovevano pertanto essere ridotte alla sottolineatura delle componenti architettoniche, che prevedevano senza dubbio costoloni a rocchi alterni bianchi e neri, se nel 1465 venivano indicati a Giovanni da Bissone quale modello cui attenersi per l'esecuzione della cappella Fieschi, che sarebbe stata eseguita *juxta modum et formam prout sunt lapides capelle Ambrosiis de Marini*<sup>122</sup>.

Aperta la cappella De Marini, la porzione di muro rimanente sino all'ingresso risultava occupata da una serie di elementi architettonico-scultorei che sembravano rendere improbabile lo sfondamento della muratura per la fondazione di una nuova cappella, togliendo a eventuali interessati «ogni speranza che un'altra edicola o vi capisse nel largo o vi si cavasse all'indietro»<sup>123</sup>: accanto alla porta di San Giovanni, che portava all'angusta piazzetta su cui affacciava il Battistero, sorgevano infatti due strutture d'altare, l'una dedicata a sant'Orsola e l'altra di pertinenza degli eredi di Raffaele De Marini<sup>124</sup>.

Le difficoltà non scoraggiarono tuttavia i fratelli Giacomo e Matteo Fieschi<sup>125</sup> nell'avanzare, speranzosi, domanda presso il Consiglio degli Anziani, cui indirizzarono diverse suppliche<sup>126</sup>, affinché venisse dato loro in concessione lo spazio per la fondazione di una propria cappella<sup>127</sup>; li muoveva un doppio fine: portar «decoro [...] del lor sangue, e per debito di fraterno ossequio», dal momento che ad anelare una degna sepoltura in cattedrale era stato il loro defunto fratello,

---

<sup>122</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 158 nota 1; CERVETTO 1903, pp. 251-252, doc. XII (18 giugno 1465). Per via di questa attestazione documentaria Gianluca Ameri suggerisce di identificare l'autore della cappella De Marini nello stesso Giovanni da Bissone (in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, p. 258).

<sup>123</sup> Cit. ALIZERI, 1870-1880, IV, 1876, p. 153.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Membro della *consortia* del Battista, l'impegno per il fratello non fu l'unico apporto mecenatistico condotto da Matteo Fieschi per la cattedrale, per la quale, insieme al confratello Battista de Goano e al canonico Bernardo Burgaro, promosse i lavori da affidare a Giovanni Mazzone per l'ancona dell'altare maggiore, una struttura dalle forme articolate che riuniva elementi di pittura e scultura (8 agosto 1476), cfr. ALIZERI 1870-1880, II, 1873, pp. 26-27. La cassa che custodiva le reliquie di San Siro doveva infatti essere attornata da una struttura di sostegno, con colonne e figure in legno dorato e dipinto effigianti i *Santi Lorenzo e Siro*, una marmorea *Vergine col Bambino* e pannelli dipinti. Alla pala toccò la stessa sorte di altri arredi quattrocenteschi, dispersi nel corso dei secoli con gli aggiornamenti di gusto. Un'idea della complessità della struttura si può avere tramite il paragone con l'ancona un tempo destinata all'altare maggiore della cattedrale di Savona, e oggi conservata nell'oratorio di Santa Maria di Castello, affidata a Vincenzo Foppa e Ludovico Brea nel 1487 (ZURLA 2015, p. 35 nota 137, con documentazione e bibliografia precedente). Lo stesso Foppa doveva aver realizzato una simile opera ibrida per l'altare di san Sebastiano in cattedrale, dove un contratto lo menziona autore di quattro sculture lignee, che dovevano verosimilmente rapportarsi a pannelli dipinti (cfr. ALIZERI 1870-1880, II, 1873, pp. 366-367).

<sup>126</sup> Le trattative non si svolsero rapidamente, dal momento che dalla morte del presule nel 1461 i due fratelli dovettero coinvolgere l'arcivescovo, il capitolo, le autorità comunali, e i Salvatori del porto e del molo, in un lungo negoziato, cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 153-159, con trascrizioni documentali; G. AMERI in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 264.

<sup>127</sup> Sulle vicende costruttive e decorative della cappella Fieschi cfr. G. AMERI in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 257-260: 264-267.

il cardinale Giorgio Fieschi<sup>128</sup>. Dopo aver valutato la faccenda con attenzione, gli Anziani si espressero positivamente in favore dei fratelli Fieschi, con un decreto emanato il 22 settembre 1463<sup>129</sup>, che li autorizzava a rimuovere l'altare di sant'Orsola e alcuni depositi funebri, ottenendo lo spazio lungo la nave sinistra tra la porta di San Giovanni e l'endonartece. Ottenuto il beneplacito dai Signori si provvide alla stipula del contratto con *Johannes Bixonis de Cumis, magister antelami*, firmato il 18 giugno 1465<sup>130</sup>.

La storia della cappella Fieschi è strettamente connessa alla vicenda restaurativa che coinvolse la cattedrale negli ultimi decenni del XIX secolo: si trattò di un vero e proprio caso mediatico, civico e politico, che interessò alcune delle più stimate personalità cittadine, coinvolgendo *tout court* ancora una volta nella propria particolarissima storia, il mondo laico e quello arcivescovile, sancendo la nascita di un nuovo modo di agire e di una nuova sensibilità verso la tutela e il restauro dei monumenti antichi. L'attenzione verso un progetto complessivo e coerente di tutela del maggior tempio cittadino, versante in uno stato di preoccupante degrado fin dai primi dell'Ottocento<sup>131</sup>, rispose a un fenomeno lento e graduale, che ebbe luogo in un primo tempo con le relazioni di accorti e singoli intellettuali volte a evidenziare la necessità di interventi conservativi e le criticità strutturali del complesso, come nel caso delle note avanzate da Maurizio Dufour del 1867<sup>132</sup>. Problemi di ordine economico, uniti a problemi di ordine teorico sui criteri con cui condurre i restauri, che avevano scatenato un vero dibattito cittadino coinvolgente anche le testate giornalistiche, rallentarono l'avvio degli interventi, che trovarono finalmente compimento tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo, quando il progetto conservativo della Metropolitana fu accolto favorevolmente dalle istituzioni cittadine, statali e religiose, mosse soprattutto dagli ulteriori danni strutturali creati dal terremoto del 1887. Municipio, Ministero, arcivescovo diedero il via pertanto al risanamento delle strutture della cattedrale, coinvolgendo in commissioni create *ad hoc* esperti di ogni genere, da Alfredo d'Andrade, ad Angelo Boscassi,

---

<sup>128</sup> Figura di spicco nel panorama ecclesiastico del XV secolo, Giorgio Fieschi ricoprì in poco tempo alcune tra le cariche più prestigiose del mondo cattolico: canonico di San Lorenzo, presa la laurea *in decretis* a Bologna, di lì a poco Giorgio è vescovo di Mariana (Corsica) nel 1433, diviene nel 1436 arcivescovo di Genova, per essere eletto poco dopo cardinale presbitero di Sant'Anastasia nel 1439, per diretta volontà di papa Eugenio IV, insieme al quale aveva partecipato ai concili di Ferrara (1438-1439) e Firenze (1439-1442). Il rapporto con il papa gli fece guadagnare anche la carica di commissario apostolico per la Liguria, oltre che l'incarico di consigliere per le promozioni ecclesiastiche (1440). Ricoprì inoltre le cariche di camerlengo e decano del Sacro Collegio, partecipando a diversi conclavi (che videro l'elezione di Nicolò V, Callisto III, Pio II), ottenne privilegi sul vescovato di Noli (1447) e sulla diocesi di Albenga (1448) per poi ottenere la carica di cardinale vescovo prima di Palestrina (1449) e poi di Ostia e Velletri (1455). Morto l'11 ottobre 1461, Giorgio lasciò disposizioni ai fratelli di farsi seppellire in cattedrale in una cappella di nuova fondazione titolata al suo santo omonimo. Sulla vicenda biografica del cardinale e i suoi preziosi legami politici, cfr. NUTI 1997.

<sup>129</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 156-158 nota 1 (22 settembre).

<sup>130</sup> Cfr. nota 101.

<sup>131</sup> Per le varie fasi di tutela, conservazione e restauri della cattedrale cfr. DI FABIO 1984a, pp.193-248; MARCENARO 1998, pp. 332-355.

<sup>132</sup> Cfr. MARCENARO 1998, pp. 332-355 (con riferimenti archivistici).

Tammar Luxoro, Maurizio Dufour, Marco Aurelio Crotta, Venceslao Borzani, Giovanni Campora<sup>133</sup>. Come si evince dalla relazione di restauro elaborata dal Crotta per l'arcivescovo Tommaso Reggio nel 1895, la preoccupazione maggiore degli interventi venne convogliata sul perimetro meridionale, dove l'assottigliamento delle pareti per ricavarvi altari e cappelle aveva fortemente compromesso la stabilità della porzione inferiore del muro, determinando la necessità di un subitaneo intervento. Fin dalle prime consultive tra i grandi personaggi che presero parte alla colossale impresa di recupero delle strutture antiche emersero subito le problematiche circa la necessità di preservare archeologicamente le varie fasi della chiesa, riportandola sì allo splendore dei tempi antichi e medievali, senza tuttavia sacrificare le modifiche alessiane e barocche, altrettanto capitali per comprendere la storia dell'edificio, come sosteneva il d'Andrade. Il risultato, superati i problemi finanziari e ideologici, che opponevano per l'appunto la questione estetica alla questione filologica, fu di eccezionale equilibrio: l'interno riguadagnava la sua *facies* medievale senza mortificare gli importanti interventi pittorici e architettonici cronologicamente successivi, mentre la ricostruzione dell'esterno, grazie a un meticoloso studio, restituiva evidenza ai dettagli della fase medievale, seppur con qualche eccezione. Infatti, se la ricostruzione filologica del muro meridionale venne eseguita nel massimo rigore archeologico – fatta eccezione del portalino del transetto sud – la stessa sorte non dovette toccare alla parete settentrionale, dove vi si trovava la cappella Fieschi, vittima di un'arbitraria demolizione, avvenuta nel 1898 (FIG. 256), perseguita con il fine di ridare omogeneità alla porzione ancora visibile di parete settentrionale (FIG. 255)<sup>134</sup>. Come si evince dalla pianta dell'edificio, la complessa situazione che nel tempo aveva portato alla costruzione di ambienti lungo il lato nord della cattedrale comportò una perdita di interesse nella ricostruzione eccessivamente rigorosa di uno spazio già irrimediabilmente compromesso. Con la volontà di ripristinare la parete medievale la cappella venne dunque abbattuta e i suoi elementi ornamentali, descritti nella stessa relazione del Crotta<sup>135</sup>, vennero smontati, preservati e rimontati nella cappella De Marini, di pressappoco egual perimetro e fortemente compromessa dalle superfetazioni prima, e dall'eliminazione degli intonaci poi, come ben illustrano le tavole redatte da Venceslao Borzani circa le strutture della parete nord.

Fortemente rimaneggiata, e svuotata dagli elementi posticci nel corso dei restauri, una impoverita cappella De Marini ben si predispondeva ad accogliere i costoloni sagomati e a blocchi

<sup>133</sup> Su questi personaggi si vedano le biografie contenute nel volume *Medioevo restaurato* 1984.

<sup>134</sup> La cappella venne demolita in accordo con l'arcivescovo, cfr. DI FABIO 1984a pp. 214-218; MARCENARO 1998, pp. 332-355.

<sup>135</sup> Cfr. *I restauri del Duomo*, p. 25. Nelle pagine successive alla descrizione della cappella Fieschi il Crotta evidenzia la necessità, soprattutto per il muro meridionale, di rimuovere le strutture esistenti per rinforzare la muratura assottigliata e minata nella stabilità dall'apertura delle cappelle: un procedimento che porterà alla distruzione della cappella in oggetto (*ivi*, p. 27).

bianchi e neri alternati, i quattro peducci con i simboli degli *Evangelisti* (FIG. 270-274), la chiave di volta con la *Vergine allattante* (FIG. 267) e il sepolcro del cardinale Giorgio Fieschi (FIG. 276), provenienti dall'omonima, smantellata, cappella gentilizia. Esternamente, il fornice di accesso della cappella De Marini venne riportato alla luce nel suo ampio arco a tutto sesto con gli stemmi di famiglia (FIG. 257) e i piedritti dalla consuetudinaria alternanza di rocchi bianchi e neri, riemerso sotto al posticcio fastigio settecentesco. In parte consunto, si decise di addossargli il frontone cuspidato della cappella Fieschi che, liberato dagli intonaci, rivelava il suo raffinatissimo decoro tardogotico, dando vita al singolare *pastiche* di sovrapposizioni attualmente visibile. La monumentale edicola, riccamente ornata da fogliami il cui modellato morbidamente trapanato restituisce incantevoli effetti luministici, è percorsa lungo gli spioventi da gattoni fiammeggianti mentre nell'intradosso dell'arco è animata da un leggiadro motivo ad archetti pensili. L'insieme è arricchito da sculture di mirabile interesse: un clipeo intagliato con la figura di *Padre Eterno benedicente*, posto al centro della struttura del frontone, e due figure a tutto tondo raffiguranti un' *Annunciazione* (FIG. 262, 264), poste alla sommità dei due pilastri laterali che affiancano il timpano centrale e concludono i piedritti su cui si regge la struttura, conferendo loro un maggior effetto ascensionale.

Responsabile dei lavori architettonici e scultorei condotti per Giacomo e Matteo Fieschi fu Giovanni da Bissone. Il documento di allocazione del sacello specifica con relativa precisione la forma architettonica da conferire alla cappella, le cui pietre, *maermoreas et nigras*, dovevano essere lavorate allo stesso modo di quelle eseguite per il sacrario De Marini, secondo *designum factum per ipsum mag. Johannem existentem penes mag. Paulum de Brea*. L'esistenza di un disegno illustrante il progetto architettonico, di mano di Giovanni, non lascia dubbi sul suo coinvolgimento in qualità di direttore dei lavori del sacrario. Pur non facendo esplicito riferimento al monumento funebre, il ruolo di primaria importanza che assegna a Giovanni da questo primo contratto, cui dovette seguirne un altro specificatamente dedicato al mausoleo, purtroppo mai rinvenuto, unitamente ai confronti stilistici con le figure del sovrapporta Doria di piazza San Matteo e con le stesse altre realizzazioni scultoree eseguite per il sacello, confermano l'autografia giovannea.

Artefice ormai affermato, che aveva lavorato come scultore per la famiglia Spinola, per la famiglia Doria, e, sebbene per un ramo cadetto, per i Grimaldi, tre delle quattro famiglie genovesi di antica nobiltà, non sorprende che nel 1465 sia ricaduto sulla sua persona l'impegno di soddisfare i desideri del clan fliscano. Tuttavia, la scelta stessa da parte della famiglia Fieschi, e nello specifico di Giorgio Fieschi e dei suoi eredi, di assoldare Giovanni da Bissone non sembra essere dettata semplicemente dalla volontà di pretendere il più abile artefice disponibile sulla piazza, quanto piuttosto da precisi nessi ideologici e rappresentativi. In primo luogo, era noto che Giovanni fosse stato coinvolto nel reperimento dei marmi per la Cappella del Battista

dal doge Giano Campofregoso, il cui cugino, Paolo Campofregoso, fu proprio uno dei personaggi cui si rivolsero in prima istanza i due fratelli per risolvere gli impedimenti legati all'erezione del proprio sacello. Questo, metodicamente copiato dalla cappella de Marini, della quale si voleva ricalcare precisamente la forma delle pietre, era eseguito su diretta emulazione del sacello del Precursore, che in quel momento costituiva un vero e proprio *exemplum* per i patrizi genovesi, e poteva trarre solo che prestigio nell'essere progettato da chi svolse un ruolo primario accanto a Domenico per l'esecuzione dell'esemplare battistino, rispondendo all'ossessiva esigenza di emulazione. In ultimo, non sembra casuale che la scelta sia ricaduta sul responsabile e protagonista del cantiere decennale del convento di Santa Maria di Castello, baluardo dell'Osservanza domenicana appoggiato fin dalla sua installazione da papa Eugenio IV, che si dimostrò estremamente generoso nei confronti di Giorgio Fieschi, nel conferimento di cariche di prestigio e nel coinvolgimento diretto al proprio programma di riforma.

Le sculture e i rilievi eseguiti per il sacrario fliscano si possono raggruppare in tre insiemi, tutti formalmente coerenti fra loro, ma legati a esigenze differenti per funzione e ubicazione. Nei rilievi per la fronte, maggiormente esposti ai fedeli, si rileva un livello di autografia spiccato, sia negli splendidi grafismi del clipeo con *Padre Benedicente*, inscritto in un esornativo tappeto di sinuosi motivi fitomorfi, sia nelle tanto diverse quanto raffinate sculture a tutto tondo del gruppo dell'*Annunciazione*. La figura della *Vergine Annunciata* (FIG. 264) presenta una dolcezza di modellato che non tradisce le abitudini formali del nostro scultore, capace di un risultato di indimenticabile grazia, dove i linearismi che definiscono le ciocche dei capelli, la sinuosità delle stoffe ripiegate in ampie falcate e l'eleganza dei gesti sono bilanciati dalla posa salda e composta, dalla misura con cui è condotto il volto e dalla ponderazione delle membra. Il viso della *Vergine* disegna un elegante goccia rovesciata, stondata nella parte terminale da un mento morbidamente scolpito, e si imposta sull'esile collo sinuosamente incurvato verso destra come una gemma da ostentare, assecondando la linea serpentina che dai piedi al velo percorre tutta la figura. A connotarlo intervengono gote delicatamente stondate, labbra carnose e occhi grandi, dalle palpebre socchiuse, che conferiscono alla figura un'espressione di comprensiva approvazione, in linea con i *dictat* iconografici cui è chiamata a rispondere. La stessa carnosità si riscontra nelle mani della figura che, impegnate in un gesto di spontanea e pacata sorpresa di fronte alla inattesa visita, non cedono a virtuosismi ornamentali, a quelle affusolate ricercatezze che sono percepibili in altri rilievi del bissonese, che opta piuttosto per una descrizione precisa, in cui si percepiscono la tensione o la rilassatezza dei tendini, il movimento e le articolazioni delle nocche, come, ad esempio, si vede nella mano destra, dove ogni dito reagisce diversamente allo sforzo compiuto per reggere il libro. La veste della *Vergine*, osservata di fronte e di profilo, rivela un trattamento preziosissimo, capace di veicolare suggestivi effetti ornamentali senza tradire la corporeità della

figura e, se possibile, accentuandola. La sinuosità misurata che si percepisce frontalmente, arricchita dal ridondante pannello del busto, ampio e cadenzato, e da piccoli segni di virtuosismo, visibili negli occhielli in cui si ripiegano alcuni bordi della stoffa ricadente dal ginocchio teso, è sostituita dalla visione laterale da una possente resa volumetrica, attenuata dalla leggiadria con cui il velo si dispone morbidamente sul capo femminile e dalla cascata esornativa di pieghe che abbonda in prossimità del fianco, proponendo la caratteristica piega a omega, in risoluzione del magnifico nodo di stoffe che origina sotto al braccio della figura. Il più significativo confronto, che conferma l'indirizzo stilistico di Giovanni, si può intessere ad esempio con la *Vergine* della facciata della chiesa di Santa Maria ai Frari, Venezia, con cui la nostra *Annunciata* condivide la medesima impostazione, solida e al contempo arricchita da una ornatissima cascata di pieghe (FIG. 266).

Simili effetti di ricercatezza presenta anche l'*Angelo annunciante* (FIG. 262), che tuttavia ha subito un problematico rimontaggio a seguito dei restauri ottocenteschi: la posizione attualmente visibile non corrisponde a quella originariamente pensata dal suo autore, che voleva ne fosse esposto il fianco destro, lasciando libera nello spazio l'ala aggettante, per cui si dovette praticare un apposito foro nel muro. Il lato sinistro, abbozzato in quanto destinato a non essere visibile, è oggi invece esposto all'osservatore, e trae in inganno circa la qualità formale con cui è condotto il pezzo, come si percepisce invece osservandone la corretta angolazione. Nella mano che regge il cartiglio troviamo infatti la stessa accurata definizione riscontrata nella vergine, con l'evidenziazione delle vene che ne attraversano il dorso e l'elegante tensione delle dita. La veste è vivacemente increspata dal vento nell'ampia stoffa che completa la manica, mentre per la porzione superiore del busto termina, al di sotto di un'alta cintura, con uno spesso profilo a rilievo irregolare e mosso. Nella porzione inferiore il tessuto ricade morbidamente sotto l'effetto della gravità, creando delle particolari pieghe a V fortemente rialzate, poste a riempire lo spazio vuoto creato dalle gambe divaricate, incrementando l'effetto di movimento, già sottolineato dalla complessa articolazione delle braccia, che ricorda la posa elaborata per *Opizzino Spinola* (FIG. 239), del palazzo di piazza Fontane Marose. Da questa prospettiva risulta organicamente concepita anche la testa della figura, che presenta lineamenti coerenti con il trattamento delle superfici solitamente impiegato da Giovanni, per cui i volumi risultano fortemente ammorbiditi e connotati dal ricorrente mento tondeggiante<sup>136</sup>. I riccioli della capigliatura, abbondanti e

---

<sup>136</sup> Non è chiaro se la testa costituisca un'integrazione o sia pertinente al complesso originale. Il dubbio è inesistente per la trattazione più ampia dedicata alla cappella Fieschi e alle sculture in oggetto (G. AMERI in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012) mentre è sollevato, con una propensione per un rifacimento successivo, forse seicentesco, da Michela Zurla (2015, p. 45 nota 190). La sola osservazione visiva, a distanza, rileva coerenze con lo stile di Giovanni, sebbene qualche dubbio si possa nutrire circa la conformazione di alcuni elementi del volto, come gli occhi ad esempio, la cui impostazione richiama alla mente soluzioni più tarde. Si ritiene pertanto che se un rifacimento è avvenuto non abbia riguardato in toto la testa, ma eventualmente solo

filamentosi richiamano da vicino quelli delle figure di *Angeli* dipinte da Masolino nel battistero della Collegiata di Castiglione Olona, cui si possono avvicinare anche gli estrosi trattamenti dei panneggi con un suggestivo parallelo formale.

Passando al clipeo della porzione centrale della fronte, notiamo subito la precisa lavorazione della ghirlanda-cornice, avvolta da un nastro ornato da piccoli fori e arricchita da ghiande e eleganti foglie di quercia, il cui bordo frastagliato richiama l'ondulazione della barba della figura centrale. L'attenta definizione dei dettagli del volto del *Padre Benedicente* crea un'immagine fatta di contrasti, dove al grafismo cesellato dei capelli e della barba, ripartita in sinuose ciocche dal gusto marcatamente ornamentale, si fonde l'attenzione al dato di natura, esemplificato dalle rughe di espressione che ne increspano la fronte e presente ugualmente nelle mani, attraversate da vene scolpite a fior di pelle e segnate dalle naturali linee epidermiche. Il cipiglio severo, che è tanto marcato da apparire un poco caricaturale, con la grande ombra risultante dall'aggetto delle profonde arcate sopraccigliari, ricorda l'espressione più distesa, ma ugualmente insistita, del *San Babila* di Jacopino da Tradate (1419)<sup>137</sup>, oggi conservato al museo dell'Opera del Duomo di Milano (FIG. 216b). Affine nella insistita definizione degli zigomi, aguzzi e pungenti, così come nella lavorazione delle palpebre, socchiuse a mezz'asta su pupille fortemente incise e rilevate, l'opera, pur essendo un gigantesco tutto tondo, condivide persino il gesto con il *Padre Eterno* genovese, stabilendo un ulteriore, credibile nesso tra il linguaggio giovanneo e la cultura milanese. Un nesso che non si arresta ai testi imprescindibili della scultura lombarda primo quattrocentesca e che si riscontra anche nella cultura pittorica, come ben illustra il confronto con il linguaggio mantegnesco e foppesco, ugualmente grafico e potentemente volumetrico. Il braccio posto in primo piano nella tavola di Mantegna con il *San Marco* (1448-1451), custodita a Francoforte<sup>138</sup> (FIG. 260), come è stato notato da Gianluca Ameri<sup>139</sup>, fa da asse visivo all'opera pittorica quanto al rilievo della fronte, riproponendosi allo stesso modo nelle due statuette a tutto tondo. Interessante ci sembra un ulteriore collegamento di matrice pittorica tra le sculture

---

una sua parziale riscolpitura, che rende arduo distinguere la mano dell'autore da quella dell'improvvisato restauratore. Si segnala inoltre che la bocca e il mento risultano visibilmente attraversati da una frattura.

<sup>137</sup> Museo dell'Opera del Duomo, Milano. L'opera, attualmente esposta al museo con l'attribuzione a Jacopino da Tradate, era stata associata sin dalla pubblicazione degli *Annali* a Matteo Raverti, sulla scorta di un documento che nel 1404 lo vede incaricato dell'esecuzione di una raffigurazione del Santo. Problemi di ordine materiale, legati alla rilettura di un altro documento dello stesso anno, per cui lo scultore viene multato per non aver completato la scultura con i tre personaggi minori, portano a escludere, come ha notato Markham Schulz, che l'opera conservata al Museo, ricavata da un unico blocco scolpito, possa identificarsi con l'opera ravertiana. I *San Babila* erano dunque due, come si deduce da un'altra fonte documentaria datata al 1419, e l'analisi stilistica permette di confermare il riconoscimento del protagonista della stagione milanese del primo quattrocento quale autore dello stupendo pezzo, Jacopino da Tradate. Sulle vicende attributive, cfr. CAVAZZINI 2004, pp. 44-49: 46-47; MARKHAM SCHULZ 2017; CAVAZZINI 2017, pp. 39-40; L. CAVAZZINI in *Milano, Museo e Tesoro del Duomo* 2017, pp. 227-229, scheda 127 (con bibliografia precedente).

<sup>138</sup> Inv. 1046, Städel Museum, Städtisches Kunstinstitut, Francoforte sul Meno.

<sup>139</sup> Cfr. G. AMERI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 259.

giovannee e le realizzazioni di un pittore veneziano di stretta aderenza mantegnesca, Bartolomeo Vivarini (1430-1490ca), con cui sembrano appropriati i confronti tra il *Padre Eterno* e il *Sant'Ambrogio* (Fig. 261a) dell'omonimo polittico conservato alla Galleria dell'Accademia (1477), e tra il tipo dell'*Armigero* giovanneo e il *san Sebastiano* dello stesso polittico (FIG. 248).

Ugualmente pertinenti alla mano del maestro, per raffinatezza esecutiva e idea compositiva, sono le sculture legate alle partiture architettoniche interne della cappella: i quattro peducci con il *Tetramorfo* e la chiave di volta con la *Vergine col Bambino*, cui è affidata la decorazione interna del sacello. Si tratta di formulazioni di estremo interesse, che rivelano tutta la cultura composita padroneggiata da Giovanni da Bissone, oscillando tra le sentimentali dolcezze delle formulazioni toscane e le eleganze del linguaggio cortese. Strettamente connesse al mondo del gotico milanese nelle sue formulazione più transalpine è la scelta di trasfigurare i peducci dei costoloni della volta nei simboli dei quattro evangelisti, quasi fossero emblemi araldici: tra questi, la testa dell'*Angelo* di san Matteo in particolare risponde alle tipologie di mensole busto diffuse al nord Europa, penetrate in Italia attraverso cantieri di mediazione e incontro come quello del Duomo milanese, tra le quali si possono citare gli esemplari conservati a Colonia<sup>140</sup>, attribuito a Heinrich III Parler (FIG. 271), nella cattedrale di Ulm<sup>141</sup>, e tra le sculture poste lungo l'abside dello stesso duomo lombardo<sup>142</sup> (FIG. 272).

La chiave di volta ospita l'immagine della *Vergine allattante*, ritratta per poco più di tre quarti di figura. Il volto rispecchia il tipico ovale giovanneo, dall'alta fronte, armonioso, inquadrato dalle onde dei sottili capelli spartiti secondo la simmetrica riga centrale della pettinatura. Gli occhi, tondi e socchiusi, guardano con dolcezza il bimbo, dinamico e massiccio nelle carni sodissime, la cui capigliatura a calotta si fa più attenta a modelli rinascimentali rispetto alle teste ricciute di matrice lombarda e caronese. Di gusto più marcatamente moderno è anche l'aggetto della figura oltre la bella cornice modulata e decorata da foglie di quercia, che nella parte superiore è interrotta dal capo della Vergine, coronato dalla scorciatissima aureola. Il manto avvolge la poderosa figura femminile, rispettando una naturale attrazione gravitazionale verso il basso, e presenta le stesse cadenze lineari viste per l'*Annunciata*, che ritornano qui con più insistenza e forza chiaroscurale, a ricorda soluzioni metalliche, quasi ghibertiane per la forte angolatura delle falde. Anche in questo caso i confronti con le opere pittoriche del periodo risulta particolarmente calzante, come è stato notato nel rapporto con la *Madonna dell'Arcivescovado* di Donato de Bardi, o la foppesca *Madonna del libro*<sup>143</sup> (FIG. 268), cui si può

<sup>140</sup> Schnütgen museum, Colonia. Cfr. G. AMERI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 259; ROSSI 1999, p. 16.

<sup>141</sup> Sul modello della figura femminile i cui capelli sono trasfigurati in fronde vegetali cfr. A. LEGNER, D. WARTMANN in *Die Parler un der schöne Stil...* 1978, pp. 187, 332; ROSSI 1995, p. 109; ROSSI 1999, p. 16.

<sup>142</sup> Cfr. CAVAZZINI 2009.

<sup>143</sup> Inv. 305, Civiche raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, Pinacoteca, Milano.



aggiungere la tavola attribuita a Zanetto Bugatto<sup>144</sup> (FIG. 269) datata al 1460ca, con cui condivide la plastica resa del volto.

Rispetto alle altre sculture e intagli eseguiti per il sacello, il monumento funebre al Fieschi si distingue per maggiore complessità compositiva e tipologica, che ammette e giustifica l'evidente presenza della bottega. Il modello del sacello a parete non è infatti così diffuso nella Genova del Quattrocento, dove le tombe terragne sembrano essere preferite sino agli inizi del secolo successivo, e pare accostarsi più verosimilmente alla tradizione funebre fliscana. Il nostro monumento tuttavia non si regge su colonne come l'esempio monumentale di Luca Fieschi, ed è piuttosto del tipo pensile, retto da mensole, affine a molti esempi veneti e, in particolare per il contesto urbano, alla tomba di Francesco Spinola, da cui lo differenziano soprattutto le scelte compositive e iconografiche.

Il primo registro del sepolcro è costituito dalle belle mensole intagliate su cui poggia. Queste sono di due tipi, tra esse speculari, dove coppie di fanciulli apteri reggenti il cappello vescovile sono affiancate da muscolosi e ricciuti puttini. Il sarcofago, di forma rettangolare, presenta una fronte intagliata con quattro figure di *Virtù* sulla faccia principale, mentre sulle laterali appare lo stemma del clan fliscano sormontato dal copricapo cardinalizio. Sullo zoccolo del piano d'appoggio della cassa vi è l'iscrizione dedicatoria – (*signum crucis*) S(EPULCRUM) R(EVERENDI)X(I)MI D(OMINI) D(OMINI) GEORGI EPI(SCOPI) HOSTIEN(SIS) CAR(DINA)LI<S> DE FLISCO, ARCHIEPI(SCOPI) AC P(RO)VI(N)TIE IENVEN(SIS) LEGATI, QUI ORBIT ANNO CHRI(STI) MCCCCLXI DIE XI OCTOBRIS - mentre la superiore è delimitata da una modanatura provvista di un elegantissimo *kyma* ionico. Al di sopra del sarcofago si svolge la cerimonia funebre, di notevole interesse per la complessità di allestimento e la volontà di sottolineare l'importanza del rito sacro: due *Chierici*, un coro di tre *Cantori* e due *Turiferari* si muovono intorno al corpo del defunto, come su un palcoscenico, ognuno impegnato a svolgere la propria parte, attori chiamati a recitare eternamente la scena della sepoltura del cardinale. Un maestoso tendaggio tripartito incornicia la scena, retto da due angeli e aperto per lasciar vedere l'azione proprio come fosse un sipario, al cui apice, oltre alla riproposizione dello stemma di famiglia, si erge una statua di *San Giorgio* di contenute dimensioni, in onore all'omonimo santo del defunto, cui è titolata la cappella.

La scelta di effigiare le *Virtù cardinali* sul sepolcro Fieschi si inserisce in una tradizione iconografica consolidata, per cui si vuole fare riferimento, con la loro presenza, alle buone qualità del defunto; soluzione che d'altronde a Genova trova l'esempio più illustre nel monumento della “santissima imperatrice” Margherita di Brabante, eseguito da Giovanni Pisano

---

<sup>144</sup> Inv. 1998 n. 29, Gazzada (Varese), Villa Cagnola, Fondazione Paolo VI. Cfr. A. DE MARCHI in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* 2015, IV.17 pp. 292-293, p. 265.

per la distrutta chiesa di San Francesco di Castelletto dietro volontà del marito, Enrico VII di Lussemburgo<sup>145</sup>. Nel sepolcro quattrocentesco queste figure assumono tuttavia anche un nuovo significato umanistico, che non ne perde la connotazione positiva e le rilegge in quanto *exempla* universali, da esternare in contesti pubblici e privati<sup>146</sup>. In città è possibile riscontrare raffigurazioni analoghe in due perduti monumenti, di cui restano poche vestigia: il fronte di sarcofago, attualmente reimpiegato come paliotto d'altare nella chiesa di San Gerolamo di Quarto, di Michele d'Aria e Gerolamo Viscardi (FIG. 162), con una disposizione entro nicchie scolpite a bassorilievo analoga alla soluzione Fieschi, da cui probabilmente discende, e le tre sculture, un tempo probabilmente quattro, conservate presso il Museo di Sant'Agostino, e attribuite a Leonardo Riccomanni e Andrea Guardì, che si differenziano tuttavia per una diversa soluzione tipologica, in quanto grandi statue a tutto tondo (FIGG. 179-181)<sup>147</sup>.

Lo stile con cui Giovanni traduce queste figure rispecchia la sua commista cultura, offrendo una soluzione di mediazione che sembra essere memore delle esperienze lombardo venete pervenute dal rapporto con i maestri caronesi, ma allo stesso tempo capace di ricorrere in maniera non scontata e superficiale agli esempi toscani, che sembrano conosciuti dallo scultore, probabilmente per via dei continui viaggi a Carrara, ma personalmente rielaborati. La misura classica è infatti chiaramente restituita dalla intelaiatura prospettica e spaziale in cui sono inserite le figure assise delle *Virtù*, per cui Giovanni dilata la struttura delle strette nicchie dal catino a conchiglia presenti sulla Fronte del Battista separandole l'una dall'altra tramite pilastrini scanalati e terminanti in particolari capitelli i cui fogliami d'acanto si piegano quasi a *crochet*. In questo modo si inventa un profondo spazio d'azione, ricavato in pochissimi centimetri di intaglio, che viene abitato dalle figure con una certa potenza, come è tipico dei personaggi giovannei, staccandosi con decisione dal fondo e dilatando potentemente i propri volumi. Ogni figura è differenziata dalle altre per minimi dettagli, impercettibili a una visione superficiale e di insieme, per cui tutte rispondono a un medesimo canone. La struttura formale di ogni fanciulla presenta infatti un diverso trattamento plastico tra porzione inferiore e superiore: la prima, avviluppata in esornativi intrecci di pieghe a goccia e a  $\Omega$ , appare dilatarsi orizzontalmente a ricoprire la porzione di rilievo a disposizione, sebbene non indugi in valori puramente lineari, come dimostrano le profonde pieghe a V create dalla stoffa in eccesso fra le ginocchia; per il busto invece, evidenziato dall'elemento della cintura sotto il seno e dal mantello allacciato sul petto, Giovanni adotta caratteri plastici meno marcati, con un trattamento delle pieghe molto schiacciato e aderente al corpo, in una sorta di effetto bagnato. I volti, incorniciati da morbide

<sup>145</sup> Cfr. DI FABIO 1999a; DI FABIO 2001; DI FABIO 2011a; AMERI 2017; DI FABIO 2017c, pp. 41-61.

<sup>146</sup> Cfr. G. AMERI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 266.

<sup>147</sup> Sulle sculture e sull'ipotesi della loro pertinenza a un monumento funebre del casato dei Campofregoso cfr. paragrafo 1.4.4.

chiome serpentine, sono tutti coronati e presentano il consueto trattamento stonato delle superfici, che rileva le gote, il mento e gli occhi dalle pupille incise, pur mostrando leggere differenze nell'impostazione geometrica di base, incontrando forme più ovali e altre più affilate. Nella modulazione dei panneggi, tutti variati, sebbene ugualmente concepiti, non si può non notare la lunga falda che, tesa sul ginocchio, cade in senso obliquo attraversando la figura verso l'uno o l'altro lato del rilievo: una scelta compositiva che richiama alla mente le soluzioni formali venete, originate dal modello ghibertiano del *San Marco*. Molto suggestivamente la figura della *Fortezza*, oltre a questo dettaglio formale, ripropone anche la stessa composizione iconografica della figura effigiata da Bartolomeo Bon sulla vera da pozzo della Ca' d'Oro, eseguita intorno al 1421, compreso il particolare del piede scalzo che spunta dalle abbondanti stoffe della veste. Più convincenti risultano però i paragoni con le opere caronesi, dagli esemplari che dovevano essere certamente ben noti a Giovanni, ovvero i rilievi per il Tabernacolo eucaristico (1448) presente all'epoca in cattedrale (FIGG. 50-57), a quelli con cui si ritiene abbia preso confidenza a Milano, eseguiti per gli zoccoli della Tomba Borromeo (1445-47) (FIGG. 58, 64), cui si possono aggiungere, per confronto tipologico, altre opere pertinenti ai due maestri originari di Carona (FIG. 14, 15).

L'attenzione posta al dettaglio da Giovanni tradisce il suo gusto per l'ornamento tipicamente tardo gotico, per cui le figure più esterne della *Temperanza* e della *Prudenza* portano sotto lo spesso mantello camicie dai polsini aderenti, dove la stoffa è stretta da minuti bottoncini che creano particolari effetti di piega sul braccio stesso, e indossano cinture diverse rispetto alla *Giustizia*, attorcigliate su loro stesse e continue invece che strette da una fibbia. Molta attenzione è dedicata anche ai singoli elementi distintivi delle varie *Virtù*, tra i quali spicca per fantasia e preziosità il cucciolo di drago in grembo alla *Prudenza* (FIG. 280).

Differenze qualitative sono ravvisabili nelle varie partiture del monumento allestito da Giovanni da Bissone per la sepoltura del cardinale. Indubbiamente autografe sono le mensole con i puttini, la cui apparente diversità è da imputare alla volontà di una variazione sul tema, piuttosto che a una differente mano. I volti delle figure sono di fatti assimilabili ad altre opere del maestro, quali le mensole con fanciulli del portale Doria o le stesse *Virtù* soprastanti. Ugualmente ascrivibili al maestro sono le statue degli Oranti e dei Cantori, il cui insistito grafismo ben si sposa con le soluzioni adottate per gli Armigeri di piazza San Matteo. Di diversa fattura, più impacciata e goffa, risultano invece i Turiferari la coppia di Angeli posti a reggere la cortina del tendaggio, i cui volti dilatati nelle proporzioni sembrano maschere un po' grottesche, quasi traduzioni manierate dei ponderati ed eleganti ritratti che di solito confeziona Giovanni.

Il *gisant* del cardinale presenta, infine, tratti fisionomici definiti rispetto ai volti tipologici assunti dagli accoliti impegnati a officiarne il rito funebre, come denotano i dettagli di cruda

espressività incisi sul suo volto, ripresi dall'osservazione del vero, quali le vene in evidenza sulle tempie, le rughe del volto e soprattutto il dettaglio della pelle flaccida del collo.

### 3.5 Incertezze attributive. Aggiunte al catalogo giovanneo ed espunzioni

#### 3.5.1 Opere devozionali. La *Madonna dei Forestieri* di Santa Maria dei Servi e la lastra con *Sant'Eligio* degli Orafi in Santa Maria delle Vigne

Tra le opere affini alla produzione nota di Giovanni da Bissone si può affiancare una *Madonna col Bambino* (FIG. 291) a mezza figura attualmente collocata nella moderna chiesa di Santa Maria dei Servi, sorta in sostituzione della antica chiesa di medesima titolazione danneggiata dalla guerra e poi completamente abbattuta, nel quartiere genovese della Foce.

Il rilievo assume forme rettangolari: entro una cornice da cui le figure debordano troviamo una Madonna a mezzo busto effigiata con un vivace Bimbo stante, mentre in basso, uno spazio della lastra è risparmiato dalla figurazione per accogliere un'epigrafe: D(OMINUS)·CO(N)RADVS DE·FORTE·FRAN/CHO·ET·(CON)SORTIA·FORESTERI(ORUM)/FECERVNT·FIERI·HA(N)C·FIGV RAM.

L'opera era dunque stata commissionata da un certo Corrado di Francoforte, probabilmente priore della Confraternita dei Forestieri, una compagnia laica che riuniva mercanti stranieri di origine tedesca, fiamminga, francese, lombarda, assolvendo a questioni devozionali ma anche assistenziali. Questi avevano un altare all'interno dell'antica Santa Maria dei Servi, dedicato alla Vergine e a Santa Barbara. L'epigrafe non fornisce indizi circa la datazione del rilievo, che tuttavia non si fatterà a collocare tra il 1470 e il 1480<sup>148</sup> per via dei caratteri stilistici e compositivi da essa veicolati, tipicamente quattrocenteschi, apprezzati anche dall'Alizeri, che descrive l'opera come «una delle più graziose che noi possediamo di quella età»<sup>149</sup>.

Il rilievo è stato studiato da Clario Di Fabio in relazione alle influenze genovesi della produzione dei Della Robbia, da cui il pezzo sembra derivare i primi visibili elementi di modernità rispetto ai decorativismi di marca cortese<sup>150</sup>. Le due figure infatti si appropriano dello

---

<sup>148</sup> Laura Cavazzini la data al 1460ca, accostandola suggestivamente a una *Madonna* ferrarese, sempre assegnata a un anonimo scultore lombardo, che condivide con l'esemplare genovese la vicinanza a modelli robbiani, cfr. CAVAZZINI in CAVAZZINI, GALLI 2009, pp. 9, 29 nota 10.

<sup>149</sup> Cfr. ALIZERI 1846-1847, I, 1846, pp. 236-237.

<sup>150</sup> Cfr. DI FABIO 2004a, pp. 68-69.

spazio con una certa monumentalità, creando la suggestiva illusione del loro affacciarsi da una finestra. Sebbene entrambi i personaggi non possano vantare dettagli ritrattistici, la loro umanità è decisamente rilevata da gesti e pose molto naturali e affettuose, come è ben visibile dal gesto con cui la madre stringe il piccolo a sé, chinando la testa, e dalla spontanea posa del bimbo, che reca alla bocca alcune dita della mano destra. Allo stesso naturalissimo modo la madre sfiora il piedino del bambino, quello non impegnato a reggere il peso del corpo, e con altrettanta verità le pieghe dell'abito della vergine sono attratte dalla gravità verso il basso senza eccedere in grafismi ornamentali. Lo scultore che lavora per la Confraternita dei Forestieri sembra essere dunque un personaggio che «rispecchia la nuova visione artistica o asseconda la nuova moda»<sup>151</sup>, introducendo, o meglio innestando, su un linguaggio personale legato al mondo lombardo elementi appartenenti a una tradizione diversa, vicina appunto agli esiti di graziosità e tenerezza veicolati per questo genere di rappresentazioni dalla ditta robbiana. L'autore del rilievo sembra pertanto uno scultore che sta saviamente modulando il proprio stile sulle richieste della committenza, improntate a un aggiornamento di gusto verso i linguaggi dell'Italia centrale piuttosto che ai virtuosismi transalpini del gotico internazionale.

Questa linea di ricerca è in parte ravvisabile in alcune opere di Giovanni da Bissone, che con il rilievo dei Servi sembrano condividere certe analogie, tanto da avanzare l'ipotesi di una sua possibile paternità. Lo stesso gusto per la soda plasticità delle carni lo si può riscontrare, infatti, nella *Madonna col Bambino* della chiave di volta della cappella Fieschi, dove il *Bambino* presenta una muscolatura articolata e massiva nella corporatura quanto nelle gote, con una capigliatura a calotta che sembra improntata a modelli più classicisti (FIG. 267). Ugualmente la veste della *Vergine* del tondo segue il reale andamento verticale imposto dalla gravità, indugiando appena in quelle falcate fortemente aggettanti che nel rilievo dei Servi paiono essere ruotate e riproposte da un'altra angolazione sul fianco della figura. In essa, inoltre, alcune concessioni esornative sono visibili nella parte bassa della scena, dove il drappeggio che ricade sul bordo della cornice-davanzale indugia in serpentine ritmicità, per appiattirsi sotto il piedino destro del *Bambino* con una caratteristica piega a  $\Omega$ , prassi morelliana dell'artefice bissonese. Virtuosistica sembra d'altronde anche la posa dell'altro piedino di Gesù, che è insolitamente visibile in tutte le sue piccole dita appoggiata al grembo della madre. I volti delle figure sono poi significativi per un confronto diretto con le opere di Giovanni: i capelli della *Vergine*, pettinati in fini ciocche ondulate divise da una riga centrale, e gli occhi, marcatamente incisi, richiamano, soprattutto nel *Bambino*, le figure di puttini delle mensole del monumento Fieschi e oltre che gli *Angeli* adoranti del tabernacolo corso (FIGG. 323, 324)<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> Cfr. *ivi*, p. 69.

<sup>152</sup> Vedi paragrafo 3.4 e 3.5.4.

Se si tiene conto, inoltre, del fatto che a palazzo Grillo esisteva una ceramica di Luca Della Robbia<sup>153</sup>, oggi a Vienna<sup>154</sup> (1450-55), murata in un'edicola quattrocentesca che ancora trova posto nell'atrio del palazzo e che doveva essere visibile dal 1460-65, da cui il nostro rilievo può aver tratto ispirazione, l'attribuzione sembra trovare un ulteriore avallo, visti i trascorsi dei *magistri* lombardi con la dimora del nobile genovese. Il rapporto di Giovanni con il socio Domenico, di formazione fiorentina, e con il mercato del marmo di Carrara, una relazione che si incrementa sempre di più tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo, sembra inoltre rendere verosimile e giustificata la possibilità e volontà di aggiornamento del maestro genovese sulle nuove tendenze figurative gradite alla committenza, rispecchiando la sua naturale indole di imprenditore, che, d'altronde, lo ha sempre visto attento a impostare la propria attività in risposta alle esigenze dettate dalla dinamica domanda-offerta.

Una diversa opera per tipologia e resa, destinata sempre alle pratiche di devozione di una compagnia laica, è invece la lastra sepolcrale raffigurante *Sant'Eligio* con la strumentazione da orafo, attualmente collocata nella chiesa di Santa Maria delle Vigne, lungo la parete sinistra, tra la prima e la seconda cappella. La lastra (FIG. 294), murata a parete in una nicchia, era della tipologia terragna e doveva appartenere all'apparato decorativo della cappella degli orefici, sita nella stessa chiesa, di cui la corporazione acquisì il patronato a metà del XV secolo da Melchiorre Fatinanti, preposito di Santa Maria di Castello<sup>155</sup>. A darci questa informazione sui proprietari della cappella è Federigo Alizeri, il quale riferisce inoltre della presenza di un «sepolcro lor proprio» riferito alla corporazione, che ci è noto tramite il disegno e l'iscrizione Domenico Piaggio, e che si può indentificare con la lastra scolpita appena citata. La scultura porta un'attribuzione a Giovanni Gagini e una datazione, desumibile dall'iscrizione che fa da bordura al sepolcro, al 1459.

L'opera accoglie centralmente la figura del santo che, assiso su un sedile particolare, dalle lunghe gambe e l'alto schienale, elegantemente ornato nel bracciolo da un grande motivo fitomorfo, è intento a battere sull'incudine per modellare con gli strumenti del mestiere i materiali propri dell'arte orafa di cui è protettore. La figura è ingegnosamente concepita per inserirsi nello spazio, invece di prospettarsi rigidamente frontale, per accentuare l'azione che sta compiendo, sebbene alcune incongruenze visive rivelino una scarsa consapevolezza del suo autore circa le regole della prospettiva. Il volto del santo appare rigidamente di profilo, dai tratti non troppo individualizzati e un po' semplificati, come si evince dalla netta pinna nasale o dalla

<sup>153</sup> Cfr. A. P. DARR in *Donatello e i suoi* 1988, pp. 206-208; GENTILINI 1992, pp. 45, 102, 363, 453; PESSA 2001, pp. 87-95: 93.

<sup>154</sup> Kunsthistorisches Museum, Vienna. Cfr. DI FABIO 2004a.

<sup>155</sup> Cfr. ALIZERI 1877 II.1, pp. 345-346.

bocca tirata in una specie di smorfia da una linea netta e pulita, che non indugia nel modellare la forma delle labbra, così come altrettanto piana e priva articolazione volumetrica risulta la campitura che la collega alla ricca ciocca di capelli fuoriusciti dal copricapo. Di profilo è anche il sedile sino al bracciolo della seduta, mentre lo schienale è lavorato per suggerire una rotazione nello spazio, che viene assecondata dal corpo del santo-orafo, il quale dal petto ai piedi ci appare leggermente scorciato di tre quarti, permettendo all'osservatore di osservare le pieghe strette in petto dalla cintura, il manto che si distribuisce sulle spalle e la ricca articolazione di pieghe della parte inferiore che tenta di suggerire le posizioni delle membra, aderendovi lungo tutta l'asse della tibia. Il braccio e la mano sinistri del santo, che poggiano su una gamba evidentemente troppo corta per rendere proporzionato il personaggio se lo si immagina in piedi, reggono un calice, che in parte è inserito nell'incudine prospiciente il personaggio, pronto a ricevere i colpi del martelletto che ne modellerà le superfici, retto dall'orafo nell'altra mano. La superficie sulla quale poggia l'incudine ci appare con uno strano scorcio che ci permette di apprezzarne tutta la porzione superiore, distruggendo definitivamente ogni intento di coerenza spaziale. Nonostante queste incongruenze, la scena risulta comunque molto elegante e piacevole, sia per l'attenzione riservata agli ornamenti sia per la conduzione piana e leggera del modellato. Il *Santo* è poi inquadrato all'interno di una struttura architettonica goticeggiante fatta di guglie e pinnacoli, che non si discosta eccessivamente dai molti esempi coevi. Interessante è tuttavia notare la tangenza dell'impianto architettonico della lastra con quello utilizzato da Giovanni da Bissone per la fronte della cappella Fieschi, specie nella porzione soprastante la figura nel *Santo*, con il profilo ad archetti pensili trilobati, terminanti in minute picche allungate ornate da riccioli; la stessa nicchia in cui si inserisce la figura sembra desumere la propria caratteristica copertura a conchiglia dalle soluzioni adottate in cattedrale da Giovanni e Domenico, per il monumento fliscano e per la fronte del sacello del Precursore.

Effigiato con un tentativo di inserimento nello spazio e colto nel pieno dell'azione lavorativa, *Eligio* è in realtà il ritratto di un battiloro qualsiasi, cui era probabilmente concesso, dietro pagamento di un piccolo obolo all'arte, di essere qui inumato. La rappresentazione, condotta con un finissimo intaglio quasi a stiacciato, rivela le ottime doti del suo artefice, che tuttavia sembra accomodarsi nel ruolo di mero esecutore, non sentendo del tutto propria la complessità e unicità della scena, in cui il *Santo* è concepito secondo un'idea prospettica che rimane tradotta in maniera superficiale. Sebbene l'andamento delle pieghe in cui è ammantata la figura ricordi alcune soluzioni adottate da Giovanni, e nonostante l'idea compositiva della lastra possa a buon diritto ricercarsi fra un abile *magister* attivo a Genova nella seconda metà del secolo, la mancanza dei tratti peculiari propri del linguaggio di Giovanni da Bissone ci fa propendere per l'espunzione del marmo dal suo catalogo. La plastica non risulta tornita come quella del maestro, che

solitamente ha la capacità di enfatizzare i volumi anche negli spessori più sottili, così come il volto, che non sembra avvicinabile a nessuna opera realizzata dallo scultore, lasciando la possibilità di individuare in questo abile autore un'altra personalità del Quattrocento genovese, non necessariamente destinata a coincidere con i nomi degli scultori più noti del periodo, senza dubbio influenzato e forse istruito nell'alveo della tradizione di Giovanni da Bissone.

### 3.5.2 Il caso del rosone della pieve di Pigna

La questione del rosone marmoreo (FIG. 296) della parrocchiale di San Michele a Pigna<sup>156</sup>, frazione montana dell'alta val Nervia, nell'imperiese, è senza dubbio una delle più problematiche da affrontare nella definizione del catalogo di Giovanni da Bissone.

Il nome del bissonese compare nelle compilazioni periegetiche ottocentesche inerenti la valle, e dunque la chiesa, venute poi all'attenzione della critica, per via dell'epigrafe che vi appare murata in facciata. Scandita in tre blocchi e incisa in eleganti lettere gotiche il testo della stessa è così composto: 1. MAG(ISTE)R / GEORG(IUS) / D(E) LANCIA<sup>157</sup>; 2. M CCCC L; 3. MAG(ISTE)R / IOH(ANNE)S D(E) / BISONO. Attraverso questo prezioso quanto infallibile documento epigrafico architettura e rosone marmoreo trovavano così nel 1862 una datazione e una coppia di artefici cui essere riferite<sup>158</sup>. Spetta a Federigo Alizeri il riconoscimento del citato Giovanni da Bissone nella personalità dell'artefice - da lui sovrapposto a Giovanni Gagini - di cui stava redigendo la biografia, ponendo l'«edificio bellissimo [...] in molte sue forme tenace ancora allo stile che appellan gotico»<sup>159</sup> tra le prove iniziali del percorso del bissonese. Una soluzione che troverà d'accordo, a inizio Novecento, anche Luigi Augusto Cervetto, il quale considera questa rosa la prima opera certa dello scultore, sebbene entrambi gli studiosi non abbiano mai fatto esperienza diretta del manufatto<sup>160</sup>. Non è possibile stabilire quanto sia legittimo intravedere nel Giovanni da Bissone eternato dall'epigrafe pignese l'artefice di cui si sta tratteggiando il catalogo nel presente lavoro, dal momento in cui, come si è evidenziato, la rete di omonimie è assai ampia

---

<sup>156</sup> Sulla parrocchiale e il rosone cfr. CASALIS 1847, p. 72; ROSSI [I ed. 1862] 1966, p. 33; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 121; CERVETTO 1903, pp. 57; MAZZINO 1954, pp. 87-89; GAVAZZA 1959, pp. 175-176; LAMBOGLIA 1963, pp. 62-73; DE NEGRI 1974, pp. 172, 207: «i motivi delle figure marmoree sul disco, propri della tradizione gotica ... sono trattati con sensibilità rinascimentale».

<sup>157</sup> A lungo un errore di trascrizione del Rossi ([I ed. 1862] 1966, p. 33) ha letto in questo personaggio un fantomatico "Giorgio della Motta" che rimase tale per parecchi anni, fino alla revisione di Nino Lamboglia (1963, pp. 62-73).

<sup>158</sup> Cfr. ROSSI [I ed. 1862] 1966, p. 33.

<sup>159</sup> Cfr. ALIZERI, p. 121.

<sup>160</sup> Cfr. CERVETTO 1903, p. 56.



e ingannevole<sup>161</sup>. Vale tuttavia la pena di riflettere sul contesto produttivo e sul linguaggio formale con cui sono condotte le architetture e le sculture di Pigna, dal momento che si è dimostrato quanto il nostro artefice fosse uno scultore e un maestro costruttore a tutti gli effetti.

Occorrerà dunque tentare di far chiarezza tra le posizioni storicizzate e i dati di fatto per valutare la possibilità di un effettivo apporto del bissonese all'edificio pignese. Si tratta di una chiesa di modeste dimensioni, divisa in tre navate, separate fra loro da archi a ogiva sorretti da colonne, che scandiscono uno spazio chiaro e fluido. La stessa chiarezza, priva di fronzoli e ornamenti esorbitanti, si ritrova nella facciata a salienti, tratta nell'angusto spazio che separa il perimetro della chiesa da quello delle case prospicienti (non più di tre o quattro metri), ed eseguita lasciando a vista la giustapposizione dei blocchi di pietra, nella migliore tradizione medievale antelamica<sup>162</sup>. Il rosone impreziosisce la struttura senza infastidirne il senso di pacato equilibrio, sebbene si faccia portavoce al contempo di una «sintassi balbettante»<sup>163</sup>: il suo autore non sembra aver infatti pienamente assimilato le novità dei canoni quattrocenteschi, guardando ancora indietro, verso forme più tradizionali. A rafforzare questa valutazione delle sculture del rosone era stato Nino Lamboglia, i cui studi furono inoltre preziosi per scandire le fasi costruttive dell'edificio, per cui le modifiche apportate nel 1450 sarebbero state da identificarsi con la costruzione della facciata e della porzione occidentale della chiesa, comprendenti le prime tre campate<sup>164</sup>. Leggendo correttamente l'iscrizione in facciata Lamboglia attribuisce a Giorgio di Lancia il ruolo di architetto dell'impresa e a Giovanni da Bissone la responsabilità della ruota scolpita, di cui fornisce una generica descrizione, destinata a diventare canonica per gli studiosi a venire, che leggeva la presenza connotante di «motivi [...] di tradizione medioevale, ma trattati ormai con stile quasi rinascimentale». Il rosone è da questo momento percepito dalla critica come elemento ibrido, per la sua natura a metà tra gotico e rinascimento ed è ascritto, secondo la divisione professionale tra i due artefici consacrata da Lamboglia, allo scalpello di Giovanni da Bissone: così si esprimerà Ezia Gavazza evidenziando l'attardarsi stilistico del suo artefice, che a sua detta non comprende adeguatamente la lezione di Domenico Gagini, e ugualmente dirà Paola Martini, ascrivendo in toto l'opera al bissonese<sup>165</sup>. Pur essendo dello stesso avviso, Teofilo Ossian De Negri propone un'interessante riflessione di geografia artistica, avanzando l'ipotesi che gli scultori lombardi siano giunti nella Liguria occidentale non da Genova, ma tramite i valichi del Piemonte meridionale, vedendo nel carattere arcaico del rosone un momento

---

<sup>161</sup> Vedi paragrafo 2.1

<sup>162</sup> Cfr. CERVINI 2002, *ad vocem*.

<sup>163</sup> Cfr. GAVAZZA 1959, p. 176.

<sup>164</sup> Il completamento della struttura (le altre campate, l'area presbiteriale e la cappella settentrionale) sarebbe avvenuto nel Cinquecento, come d'altronde affermano altre epigrafi sparse per la chiesa. Per gli interventi di Nino Lamboglia, cfr. CERVINI, 1998 p. 63 nota 8 (con bibliografia).

<sup>165</sup> Cfr. MARTINI 1998.

di anteriorità dello stile giovanneo rispetto alle opere genovesi. Un interessante interpretazione (che Cervini in parte ripropone collegando alcune opere cuneesi al manufatto di Pigna)<sup>166</sup>, che tuttavia non tiene conto della lettera del 1448 del doge Giano Campofregoso, secondo la quale Giovanni da Bissone risulta, a questa data, già operante in Genova.

A dedicare attenzione al manufatto è appunto Fulvio Cervini attraverso un lungo e completo articolo che attraversa la sfortunata vicenda critica del monumento, relegato a semplici citazioni nelle descrizioni storico artistiche del territorio e quasi emarginato, come la località stessa in cui sorge la chiesa, dalle già scarse raccolte di dati e informazioni sulla scultura ligure del Quattrocento. Oltre la dicotomia tradizione-innovazione proposta dalla critica, Cervini cala il rosone in un ampio panorama europeo<sup>167</sup>, e ne analizza il contenuto iconografico, oltre che la stretta relazione con la propria vetrata<sup>168</sup>, che legge in stretta connessione al monumentale polittico di Giovanni Canavesio, conservato presso l'area absidale della chiesa. Questo, infatti, era completato da un perduto *revers*, un paracielo con funzione di parapolvere, che come documenta un disegno<sup>169</sup> effigiava un tondo raggiato sorretto da angeli, con un trigramma di Cristo o un *Agnus Dei*, che si poneva in asse al rosone marmoreo, in un dialogo enigmatico e significativo<sup>170</sup>. Per quanto concerne l'attribuzione Cervini si dimostra dubbioso sull'identificazione dell'autore nel nostro Giovanni da Bissone, definendola «una soluzione probabile ma non un'incrollabile certezza»<sup>171</sup>. Palesando evidenti perplessità per la difficoltà di legare lo stile delle opere note del bissonese alle soluzioni formali veicolate dalle sculture del rosone di Pigna, lo studioso non respinge tuttavia la tradizionale attribuzione, mal orientato anche dall'erronea sovrapposizione dei due bissonesi che, creando una personalità in vita sino ai primi del Cinquecento, dava adito a una riflessione su uno stile giovanile di Giovanni che, se applicato a queste prime opere, rendeva meno stonati e maggiormente giustificati i palesi arcaismi scultorei.

---

<sup>166</sup> Cfr. CERVINI 1998, pp. 80-81.

<sup>167</sup> Lo studioso evidenzia la controtendenza del rosone rispetto alla diffusione dei motivi quattrocenteschi, evidenziando come l'esemplare in esame sembri idealmente collegarsi «alle prime versioni duecentesche del motivo o addirittura ai loro incunaboli romanici», facendo paragoni con il rosone occidentale di Chartres o con quello del transetto nord della cattedrale di Strasburgo (1220ca), con cui si può rapportare la parte centrale, mentre la cornice è assimilata a oculi come quelli di Saint-Gabriel a Tarascona o di Barfreston (1180), presso i quali compaiono fregi concentrici con di protomi umane, figure mostruose e motivi fitomorfi, cfr. KAHN 1991, pp. 341-347; CERVINI 1998, p. 75 nota 33.

<sup>168</sup> Il dibattito critico sulla vetrata dell'occhio marmoreo, in cui i vetri originari sembrano essere maggioritari dopo il restauro del secondo dopoguerra, è ancora più scarno di quello concernente il firmato rosone. Per stile, datazione e cronologia cfr. LAMBOGLIA 1947, p. 48; LAMBOGLIA 1963, p. 65 nota 2; ALGERI, DE FLORIANI 1991, pp. 199-201, 222; BARTOLETTI 1992, p. 52; CERVINI 1998, pp. 67-68.

<sup>169</sup> La testimonianza grafica è contenuta in una lettera spedita nel 1871 da Girolamo Rossi al prefetto di Genova, custodita presso l'Archivio di Stato di Genova ed edita in BARTOLETTI 1988, pp. 337-339, fig. 60.

<sup>170</sup> Cfr. CERVINI 1998, p. 86.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 78.

A dimostrare dubbi in merito alla questione è Gianluca Ameri, che prudentemente propone di leggere l'autografia del maestro al massimo nell'impostazione d'insieme<sup>172</sup>, mentre a espuntare definitivamente l'opera dal catalogo dello scultore è Michela Zurla<sup>173</sup>.

Fondamentale per lo scioglimento del dilemma, tuttavia, sembra essere la lettura stilistica delle sculture fin qui citate. L'occhio marmoreo (FIG. 296) abita il centro della facciata, occupandone quasi per intero il saliente superiore. La rottura con i pianeggianti valori della parete è subito percepibile ed è ulteriormente movimentata e sottolineata dal gioco cromatico offerto dall'impiego di elementi ardesiaci e marmo bianco, ripreso anche dall'articolazione del portale. La rosa è composta da un fulcro che ospita l'*Agnus Dei vessillifero* racchiuso in un clipeo dentellato a imitazione di un ingranaggio (FIG. 297), da cui dipartono le dodici colonnine marmoree, che dividono la superficie in altrettanti spicchi trilobati e profilati, come fossero petali di pietra nera. Una forte strombatura lega l'occhio così costituito al resto della facciata, cui si raccorda con l'inserimento di una cornice in marmo bianco, che accoglie il restante ciclo scultoreo. Si tratta di diciannove rocchi curvilinei che accolgono due motivi scolpiti ognuno, tranne uno che ne presenta tre, a carattere perlopiù fitomorfo (FIGG. 297-299). Troviamo rosette, fioroni ed elementi fogliacei molto eleganti e diversificati, ricavati con un certo senso plastico dal piano di fondo, lasciato neutro. Nella porzione superiore dell'anello scolpito vi sono poi misteriose raffigurazioni: un sole raggiato con tratti antropomorfi; una figura effigiata di tergo, che impugna due elementi vegetali voltando la testa verso l'osservatore; una seconda figura, passante, affiancata a un albero; una mano divina benedicente sovrapposta a un elemento cruciforme; una testa barbata, rifinita con attenzione nei dettagli anatomici, dalla linea delle labbra ai ciuffi di capelli che scappano da sotto il bizzarro turbante, ornato da due drappi ricadenti in un ricco gioco di pieghe; un grifone passante, molto rifinito nella plastica, ricca di dettagli; una testa angelica; un motivo fitomorfo commisto a tratti rapaci e un ulteriore motivo analogo ornato da una protome leonina.

Come nota Fulvio Cervini, la rosa di Pigna pertiene alla tipologia dell'oculo-ruota, che permette alle lancette di disegnare «una trama che evoca più scopertamente la corolla di un fiore, favorendo oltretutto una certa prevalenza delle vetrate»<sup>174</sup>. La predominanza di elementi vegetali è d'altronde molto evidente nell'impaginazione dei rocchi scolpiti, che occupano due terzi dei decori: questo porta a un'interpretazione iconografica del rosone legato alla creazione del mondo, diretta manifestazione del volere di Dio, simboleggiato dall'*Agnus Dei*, che in posizione centrale estende i suoi raggi creatori per tutto l'universo, in una convincente interpretazione

---

<sup>172</sup> Cfr. AMERI in *La cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 264-265.

<sup>173</sup> Cfr. ZURLA 2015, p. 40.

<sup>174</sup> Per le tipologie di rosone cfr. CERVINI 1998, p. 69 nota 21.

dalla forte caratterizzazione cosmologica, che non essendo univocamente espressa secondo stilemi convenzionali, lascia aperta la possibilità ad altre letture<sup>175</sup>. Al di là della tematica effigiata, frutto anche dei dettami sconosciuti dati dalla comunità di montanari pignesi, si noti lo stile con cui sono condotte le figure: si tratta di un gusto plastico per le forme molto marcato, fatto di contrasti, come denota la scelta di staccare le immagini dal liscio piano di fondo, in risposta forse alla stessa esigenza di chiarezza che informa tutto l'edificio religioso. Se negli elementi floreali (FIG. 299) si può riconoscere la traduzione di un goticissimo sentimento naturalistico<sup>176</sup>, per niente rinascimentale, oltre che una certa somiglianza con gli elementi fogliacei di alcuni portali della sacrestia di Santa Maria di Castello (FIG. 105), sebbene assai semplificati nelle soluzioni pignesi, sono le figurazioni animali e antropomorfe, assai coerenti tra loro se si osservano dettagli come il taglio dell'occhio dell'*Uomo barbuto*, del *Grifone* e dell'*Agnus Dei*, a ricusare un qualsiasi legame con lo scultore bissonese, rivelandosi troppo arcaiche nella resa plastica. Attivo a Genova poco prima del 1448 quale collega di Domenico Gagini, e già coinvolto, nel 1450, in diversi e impegnativi cantieri, che già avrebbero reso difficile, anche se non impossibile, un allontanamento da Genova, non è ammissibile riferire una produzione dai tratti tanto provinciali e inusuali, anche se finemente condotti a termine, alla stessa personalità intelviense. Scartare la possibilità che il nostro artefice abbia scolpito gli elementi del rosone non significa tuttavia poter ammettere *is po facto* l'impossibilità di una sua partecipazione ai lavori di edificazione della chiesa in veste di architetto o di capo mastro, qualifiche che d'altronde Giovanni aveva fatto valere altre volte. Vale la pena pertanto di prendere in considerazione tutte le opzioni.

Se si scarta un suo impegno scultoreo diretto, poco convincente appare anche la possibilità di un invio dalla bottega genovese di Giovanni dei singoli pezzi, magari condotti a termine da un allievo, per via proprio della stretta compenetrazione che rivelano gli elementi scultorei e architettonici della facciata, che rispondono a una composizione unitaria, evidenziata ulteriormente dalla speculare e bilanciata dichiarazione delle due firme apposte sulla facciata. Inoltre la «sostanziale equivalenza ottica e dimensionale delle firme» sembra rivelare una stretta collaborazione tra i due artefici, per cui non vi è uno che predomina sull'altro: se è verosimile che sia avvenuta una divisione dei compiti, questa va letta nell'ambito del cantiere, senza cedere ad astoriche interpretazioni che individuino nello scultore un protagonista maggiore a scapito del costruttore, dal momento che le due professioni non erano distinte, a queste date e per un

---

<sup>175</sup> Sul significato iconografico del rosone, enfatizzato peraltro dai Mesi effigiati nei vetri dipinti, si veda Cervini, con gli ampi riferimenti bibliografici, pp. 79-86.

<sup>176</sup> Si tratta di un naturalismo tipizzato, che non guarda alla realtà con intenti mimetici e si ispira piuttosto a libri di modelli ricercando la varietà e l'attenzione al dettaglio, seguendo le ricerche maturate nella Lombardia del primo Quattrocento e in particolare nelle soluzioni grandiose del Duomo di Milano, cfr. CERVINI 1998, pp. 76-77 (con riferimenti bibliografici).

territorio tanto provinciale, dalla medesima figura professionale del *magister*. È inoltre documentato che i Lancia esercitassero all'occorrenza il mestiere scultoreo, sebbene i risultati conseguiti non si spingano «oltre una stilizzazione arcaizzante che comprime il rilievo entro pochi e definiti piani». Ne sono esempi il portale di Santa Maria del Canneto a Taggia, commissionato a Gasperino Lancia nel 1467<sup>177</sup> per la distrutta chiesa di Sant'Anna, che presenta canoni ancora più schematici rispetto a quelli pignesi, o la fontana di piazza Confrarie, sempre a Taggia, eseguita da Donato Lancia nel 1462<sup>178</sup>, che nell'elemento fogliaceo quadrangolare posto alla sommità della struttura, che pare assumere i tratti di un volto dalla cui bocca sgorga l'acqua, ricalca molto da vicino quei motivi floreali che si dipanano sui rocchi del rosone (FIG. 299). D'altro canto, se l'impegno di Giovanni fosse stato gestionale, avrebbe dovuto comunque allontanarsi da Genova in un momento molto delicato viste le numerose commesse all'attivo, per seguire perlomeno la messa in opera del cantiere e la conduzione dei lavori. Una possibilità ammissibile, che sembra tuttavia improbabile, per l'evidenza conferita all'orgogliosa firma e per la difficoltà di stabilire nessi di committenza che rendano l'impegno fuori città momentaneamente più vantaggioso per uno scultore di successo del suo calibro, assai ricercato e impegnato dai nobili locali.

È per i motivi analizzati che si ritiene più verosimile ipotizzare l'attività di un omonimo artefice di Giovanni per il cantiere pignese, che con l'apporto della propria firma, chiara e visibile, apposta sulla parrocchiale principale di un paese che all'epoca contava tanti abitanti quanti Tenda, Ventimiglia e Taggia<sup>179</sup>, cercava di procacciarsi ulteriori commesse rivierasche. L'ipotesi sembra trovare ulteriore validità se si considera che in alcuni documenti genovesi un perfetto omonimo di Giovanni da Bissone pare trovare specificatamente impiego come *magister antelami* per lavori di muratura e fornitura di materiale da costruzione<sup>180</sup>. Uno di questi, datato al 1467<sup>181</sup>, vede associati diversi artefici, impegnati per la fornitura di pietre squadrate destinate al massiccio del molo, i quali non solo presentano epiteti toponomastici coincidenti proprio con Bissone e Lanzo (Lanzo/Lanza = Lancia, riferito a Lanzo di Intelvi), bensì annoverano fra gli elencati un Giovanni da Bissone e ben due Gio da Lanzo<sup>182</sup>, forse identificabili proprio con la coppia di soci che, una quindicina di anni prima, avevano condotto a termine la parrocchiale di Pigna firmandone in solido la regolarissima facciata.

<sup>177</sup> Cfr. MARTINI 1947, pp. 41-43; CERVINI 1994, pp. 92-95; CERVINI 1998, pp. 71-72.

<sup>178</sup> Cfr. COCCOLUTO 1997, pp. 181-191.

<sup>179</sup> Cfr. GALASSI, ROTA, SCRIVANO, 1979, p. 105; CERVINI 1998, p. 79.

<sup>180</sup> Cfr. paragrafo 2.1

<sup>181</sup> Per il documento cfr. PODESTÀ 1927, p. 199; DECRÌ 1996, p. 418.

<sup>182</sup> I personaggi coinvolti sono: Leone, Giovanni e Guglielmo da Bissone, Gio Lanza da Lanzo de Canevali e altro Gio da Lanzo, maestri antelami.

### 3.5.3 Il sovrapporta con l'*Adorazione dei Magi* di via degli Orefici e l'*Annunciazione* di Piacenza

Tra le opere del Quattrocento genovese prive di paternità più dibattute dalla critica emerge il sovrapporta recante l'episodio scolpito dell'*Adorazione dei Magi* sito in via degli Orefici, al civico 47, un tempo parte di un portale quattrocentesco oggi perduto (FIG. 300). La scultura ha da sempre attirato le attenzioni della critica per la sua originalità narrativa e l'eleganza del modellato, che dichiarano l'intervento di un artefice capace di attingere allo sterminato e raffinato repertorio di modelli del Gotico internazionale di matrice lombarda. Nel corso del tempo l'opera è stata attribuita a Elia Gagini, Giovanni Gagini (intendendo quella personalità duale, riferita anche al nostro bissonese) e un anonimo maestro lombardo, con una datazione oscillante tra il 1440 e il 1460. La prima attribuzione formulata da Laura Filippini al nipote di Domenico, in accordo con Adolfo Venturi<sup>183</sup>, è stata rivista da Hanno-Walter Kruft e Giuliana Algeri, che per primi evidenziano i rapporti stilistici con le opere di Giovanni, riprendendo la suggestione attributiva di Luigi Augusto Cervetto<sup>184</sup>. Mentre Laura Tagliaferro sostiene l'intervento di un anonimo artefice lombardo, in assenza di riscontri concreti con le opere sia dei due Gagini sia di Giovanni da Bissone<sup>185</sup>, in favore di quest'ultimo si esprimono i contributi critici più recenti. A identificare l'autore del sovrapporta di via degli Orefici con Giovanni da Bissone sono Michela Zurla, che propone una datazione dell'opera intorno agli anni Cinquanta del secolo, in accordo con il Kruft, vista la compressione compositiva che domina la scena rispetto alla più ordinata soluzione elaborata per il portale Doria in piazza San Matteo<sup>186</sup>, e infine Aldo Galli, che inserisce nell'equazione il confronto con una recente *trouvaille*, due rilievi effigianti un'*Annunciazione* di collezione piacentina<sup>187</sup>. Interessante anche la recente citazione del pezzo da parte di Laura Ambrogi, che lo addita per evidenziare le tangenze di stile tra la decorazione scultorea del palazzo della Santissima Annunziata a Sulmona e le tendenze plastiche genovesi d'ambito caronese e gaginiano<sup>188</sup>. Nel dibattito critico, infine, risulta interessante l'avvicinamento dell'opera alla lastra della *Crocifissione* pertinente a un distrutto sacello Calvi in cattedrale, avanzato da Beatrice Astrua, sul quale a breve si tornerà. Reputando il rilievo, datato al 1443, commessa troppo importante per essere affidata al giovane scultore bissonese, la studiosa lo

---

<sup>183</sup> Cfr. FILIPPINI (1908, p. 29); VENTURI (1901-1940, VI, 1908, p. 842).

<sup>184</sup> Cfr. CERVETTO 1903, pp. 59-60; KRUF T s.d. [1971], p. 7 (il quale non si sbilancia nell'attribuzione a Giovanni, sebbene noti le analogie stilistiche); ALGERI 1977, p. 67. Dello stesso parere è anche BOCCARDO 1983, p. 47.

<sup>185</sup> Cfr. TAGLIAFERRO 1987, p. 218.

<sup>186</sup> Cfr. ZURLA 2015, pp. 48-49. Diversamente Giuliana Algeri vede le due soluzioni compositive abbastanza vicine da essere riferibili allo stesso torno di anni (1977, p. 67).

<sup>187</sup> Cfr. GALLI 2017.

<sup>188</sup> Cfr. AMBROGI 2008, pp. 15-32.

avvicina a un anonimo maestro lombardo dove questi poteva aver ricevuto formazione, prendendo confidenza con quei modelli culturali che avrebbe tradotto nell'esecuzione del sovrapporta con l'*Adorazione dei Magi* e del *San Giorgio draconoctono*<sup>189</sup>.

La sovrapporta presenta un'intelaiatura particolarissima, che non trova confronti tra le altre testimonianze scultoree di questo genere di manufatti. Essa si compone di una cornice a sezione tondeggiante, scanalata e avvolta a intervalli regolari da avvolgenti foglie di quercia, che ricordano il decorativismo naturalistico delle miniature e delle sculture di Giovannino de Grassi<sup>190</sup>. La cornice più esterna è poi affiancata da due ulteriori elementi verticali, volti a enfatizzare l'attenzione sulla scena. Questi sono percorsi ognuno da una corda annodata in vari punti e intrecciata a più riprese che termina in due graziose nappe, poste al di sopra di uno stemma, purtroppo ormai illeggibile. La scena figurata presenta un'indagine descrittiva capillare, che indugia su ogni dettaglio, con un'intonazione marcatamente fiabesca. Si possono individuare tre livelli di lettura. Il principale si localizza in basso a sinistra, nel momento dell'adorazione vero e proprio, che porta i Re al cospetto del Bambino. La plastica che caratterizza queste figure è estremamente curata e rifinita, gioca su torniture piene e scala i piani morbidamente, arrotondandoli, verso il fondo, creando un effetto molto chiaroscurato capace di ampliare la profondità di campo della scena e conferendo la suggestione di sculturine tornite quasi a tutto tondo. Le figure di maggiore qualità si concentrano in questa porzione. Notevole è il gruppo della Vergine e del Bambino, il cui modellato è reso tramite forme sode e calibrate sostenute con estrema verità dalla madre, proiettata in avanti con la parte superiore del corpo per l'ostentazione del piccolo verso il Re accucciato. Raffinatissimo nell'esecuzione è poi il gruppo di fanciulle che assiste alla scena: si tratta di tre giovani effigiate in gesti di ossequio, le cui espressioni sono tutto tranne che affettate, lasciando trasparire persino un filo di malinconia per il destino del Bambino. La loro resa plastica è estremamente curata: la prima e l'ultima figura del trio costituiscono un gruppo unico con la Vergine, che sembra essere riproposta dallo scultore in posizione frontale e opposta, nell'utilizzo dello stesso tipo facciale e delle simili vesti. Il manto della Vergine e della fanciulla di destra sono infatti ugualmente concepiti, connotati da un'abbondanza di stoffa che ricade libera a coprire appena la fronte per poi avvolgere il corpo, spaginandosi in una profusione di sovrapposizioni dai dinamici esiti formali e ornamentali. Si tratta dello stesso tipo di lavorazione adottato per le *Virtù* del sarcofago fliscano, con le quali coincide lo stesso modo di panneggiare la stoffa in eccesso sui sedili, con un morelliano motivo

---

<sup>189</sup> Va ricordato che quando la studiosa scrive non è ancora stata chiarita la scissione della personalità giovannea in due artefici, pertanto l'assunto valido in termini stilistici, decade in termini cronologici e di dipendenza formativa, cfr. B. ASTRUA in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 350-351. Di eguale avviso anche KRUFTH s.d. [1971], p. 7.

<sup>190</sup> Sul naturalismo di Giovannino miniatore applicato alla scultura del Duomo di Milano, cfr. ROSSI 1995.

curvilineo (FIG. 313, 311), e richiama inoltre il fare plastico della *Annunciata* dello stesso complesso. Con questa figura sembra convincente inoltre il confronto della fanciulla che occupa il posto centrale del trio, diversamente abbigliata rispetto alle altre e connotata da una particolareggiata capigliatura (FIG. 305): il volto in particolare, pieno e stonato nelle gote e nel mento gradevolmente pronunciato, cui ben si accordano gli occhi tondeggianti, delicatamente socchiusi, sembra rispondere al medesimo sentire che in parte caratterizza le figure femminili del sovrapporta di piazza San Matteo (FIG. 251, 252), simili anche nell'abbigliamento, per cui le fitte pieghe tubolari della veste si distribuiscono ordinatamente sul petto. Ben distinti e ricchissimi nell'abbigliamento sono poi i Re Magi, ugualmente raffinati nella plastica, che indulgia su ogni dettaglio decorativo, dalle corone alle calzature, dalla resa dei dettagli fisiognomici a quelli degli abiti. Le capigliature dei tre sovrani si differenziano per età: il più anziano (FIG. 305) ha già poggato la corona a terra in gesto di reverenza ed è prostrato in un profondo inchino ai piedi della Vergine, mentre Giuseppe regge il dono da lui portato; avvolto in un ampio manto che si piegheggia lasciando intuire la posizione delle membra sottostanti mostra la liscia nuca, mentre il volto è percorso da una fitta barba. I due sovrani stanti (FIG. 301), invece, sembrano scambiarsi fra loro uno sguardo di impazienza, visto il cipiglio dipinto sul volto, desiderosi di porgere il proprio dono, che ancora reggono in mano nei preziosi scrigni. La loro capigliatura, stretta dalle corone, è più fitta e ricciuta, indice di un'età più generosa, che si può ulteriormente differenziare nel personaggio sbarbato sulla destra, in apparenza il più giovane dei tre. Le espressioni sono intense, le fronti percorse da rughe d'espressione e le arcate sopraccigliari incavate, ad aumentare l'intensità emotiva dei personaggi; con la medesima cura sono condotti gli abiti, accomunati da una stessa spessa stoffa per il gonnellino, pur terminante in differenti motivi ornamentali, e variati nella parte superiore, vestita, per il più anziano, da una giubba con pesanti e ampie maniche, adagiate su una sottoveste morbida sui polsi. Questa è sostituita, nel più giovane mago, da una tipica blusa quattrocentesca, che associa alle maniche a sbuffo della sottoveste, normalmente di velluto operato, una giubba dai larghi manicotti, aperti da un lungo taglio che diparte dalle spalle per ricucirsi al polsino poco sopra il ginocchio, con una funzione puramente ornamentale. Analoghe soluzioni d'abbigliamento sono riprese nel gruppetto di astanti del portale di san Matteo, sebbene la maggiore febbrilità di queste figure, spesso anche scorrette nella loro distribuzione spaziale e nel canone proporzionale, le renda meglio ravvicinabili ai pastori che occupano la porzione superiore del sovrapporta di via Orefici (FIG. 303). La scelta di immortalare le vesti dei partecipanti a questo episodio così minuziosamente, evidenziandone la ricchezza in relazione a parametri di costume contemporanei, ricorda le scelte compositive adottate dai pittori pressappoco coevi per restituire la ricchezza della scena, celebrazione per eccellenza dell'incontro tra sacro e profano. Tra i molti esempi, si può citare il



tondo di Domenico Veneziano<sup>191</sup> (1439-1441, Gemäldegalerie di Berlino), la smembrata tavola di Sassetta<sup>192</sup> conservata a Siena (1435 circa), o la più preziosa interpretazione del tema di Gentile da Fabriano (1423, Uffizi, Firenze). I confronti più puntuali nella resa degli abiti sembrano tuttavia potersi rilevare con il confronto con il corteo regale del ciclo di affreschi monzese della cappella di Teodolinda, opera dei fratelli Zavattari<sup>193</sup>, dove riscontriamo un'adozione grandemente variata di vesti, soprabiti e paramenti, sia maschili sia femminili, individuabili nel nostro rilievo, che condivide con le figure dipinte anche la stessa fatata *allure* cortese capace di renderle graziosi manichini (FIG. 302).

Una seconda area compositiva è identificabile nella zona speculare a questa appena descritta, che appare più sciolta e fremente nella plastica, anche in virtù del maggior spazio di manovra delle figure, tre sole, con i rispettivi destrieri, rispetto al più consistente gruppetto che attornia la capanna, in un equilibrio compositivo che bilancia sapientemente pieni e vuoti. Qui rintracciamo la stessa attenzione alla resa dei tessuti e degli apparati decorativi, condotti, specie per i finimenti dei destrieri con accuratezza quasi miniaturistica, che sottolinea le cuciture della calzamaglia del primo paggetto, aggrappato alle briglie del proprio cavallo, che si lascia ammirare nella ricchezza dei suoi finimenti come una natura morta, e rileva persino le calzature del secondo aiutante ricciuto che si appresta a salire a cavallo, sia enfatizzando la rondella dello sperone del piede appoggiato a terra, sia la leggera incurvatura della punta della calzatura che sta incalzando la staffa della sella. Il terzo personaggio, in sella al cavallo, chino sull'acqua che sgorga vigorosa da una sorgente, presenta un modellato più grossolano e compresso nelle proporzioni, che induce a ipotizzare l'intervento di un aiuto.

L'area superiore, infine, sembra costituire un vero e proprio fondale narrativo rispetto alla scena principale che si snoda in primo piano, similmente a diverse rappresentazioni pittoriche più o meno coeve, che indugiano sulla descrizione dello svolgersi vivace delle attività rurali da parte dei pastori prima di accorrere all'adorazione del Signore, come si riscontra nell'interpretazione pittorica del tema data, ad esempio, da Stefano da Verona<sup>194</sup> (1435, Pinacoteca di Brera) (FIG. 304). I pastori sono intenti nelle più diverse attività: c'è chi suona uno strumento a fiato, chi procura legname, chi accudisce un gruppetto di pecore ed è intento ad ascoltare un *Angelo messaggero*, apparso in volo al di sopra della capanna e accanto a una lucentissima stella cometa. Lo spazio è uniformato da fitti boschetti che si innalzano agili al limitare della scena, i cui tronchi e chiome si staccano quasi completamente dal piano di fondo,

---

<sup>191</sup> Inv. 95A, Gemäldegalerie, Berlino.

<sup>192</sup> Collezione Chigi-Saracini. L'altra metà, con il corteo dei Magi, è conservata a New York, presso il Metropolitan Museum of Art.

<sup>193</sup> Sul ciclo monzese cfr. ALGERI 1981; SHELL 1989, pp. 189-215; VERONESI 2016, pp. 79-110; *La Cappella di Teodolinda nel duomo di Monza* 2016.

<sup>194</sup> Inv. 349, Pinacoteca di Brera, Milano.

creando importanti avalli scuri e denotando una grande maestria tecnica nella lavorazione del materiale. La propensione al dettaglio ornamentale invade anche quest'area, come denota la vastissima flora, sia di piante erbacee sia di alberi ad alto fusto, e la ricchezza della fauna, che annovera cani naturalisticamente acciambellati o intenti in un'arrampicata, come pecore dal vello finemente arricciato in elegantissimi guizzi ricurvi, puntati al centro da un minuto forellino di trapano. Tra le rocce e i fitti boschetti un sentiero si apre, permettendo al resto del corteo di adoranti, sei personaggi dai folti ricci o dai copricapi esotici, di appropinquarsi alla Sacra Famiglia: così come il paggetto in sella sottostante, anche questi personaggi sembrano non presentare la stessa tenuta qualitativa di quelli effigiati a sinistra del rilievo.

I possibili confronti con le opere di Giovanni da Bissone, come elencato, sono diversi e persuasivi, ma la scena richiama alla memoria anche la lastra della *Crocifissione*, come ha giustamente messo in evidenza Beatrice Astrua. Il gusto per il dettaglio, per l'affollamento e la proliferazione dei personaggi, colti nei più disparati atteggiamenti, sembra infatti riconducibile alla stessa temperie culturale che ha prodotto il sovrappunto dell'*Adorazione dei Magi*, sebbene a un'analisi più attenta risultino altrettanto evidenti le differenze di lavorazione e di resa del modellato.

La scena della *Crocifissione* risponde ai criteri ideologici della simbologia dei vangeli apocrifi, che contrappongono il Bene al Male, speculari nella scena in rapporto al corpo centrale di Cristo sulla croce<sup>195</sup>. La drammaticità di questa eterna contrapposizione, che non trova risoluzione neanche di fronte al gesto estremo del sacrificio di Cristo, pervade la composizione e sembra scuotere anche il suo autore, che con la stessa angoscia distribuisce le figure della scena stipandole in uno spazio compresso, dove si incontrano le più penose espressioni di sofferenza e disperazione. L'accentuato patetismo si fa manifesto nella figura di Cristo, il cui corpo si fa pesante sulla croce in tutta la sua dimensione terrena, e dei due ladroni, specie in quello di destra, che si contorce in una posa innaturale, sferzata da linee compositive nette e angolose. Allo stesso modo, drammatica è l'immagine della Maddalena, che sembra volersi arrampicare sulla croce, in un gesto ascensionale che porta lo sguardo a posarsi sulla figura subito dietro, un giovane astante ricciuto che torce la testa verso l'alto in un gesto potente e innaturale. Frutto di un patetismo più pacato ma altrettanto sentito è la figura della Vergine svenuta sul gruppo delle Pie donne in tutto il suo controllato sgomento, ben tradotto dalla linea retta che produce il braccio cadente, senza vita, rivolto al suolo. La conduzione della materia risponde alle esigenze di drammaticità imposte dalla scena e dalle scelte compositive, pertanto si traduce in un segno netto e angoloso, perlopiù incisivo, come si vede nella definizione dei costati o nelle tuniche degli astanti, pervase da un fitto tremito di pieghe parallele e severe nella loro ricaduta retta e verticale. A fare

---

<sup>195</sup> Cfr. RÉAU 1956; B. ASTRUA in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, p. 350.

eccezione sono alcuni dettagli, dove il gusto gotico non riesce a non indugiare, come rivelano il ricadere ornamentale del perizoma di Cristo in un cumulo abbondante di sinuosi e capricciosi ripiegamenti, o il bulboso e decorativo trattamento di alcune superfici, pertinenti ai corpi muscolosi dei cavalli o alle ricche capigliature di alcuni astanti.

Viceversa le affinità con il sovrapporta di via Orefici si riscontrano nell'*horror vacui* che domina la scena e in alcune citazioni formali che paiono in stretta correlazione. Si veda ad esempio il soldato a cavallo sulla destra della croce, la cui posa statica blocca le vesti in pieghe dall'aspetto inamidato e tagliente, molto vicine a quelle che connotano il paggetto in atto di salire sul destriero sulla destra del sovrapporta di via Orefici, dove peraltro gli animali presentano gli stessi aggraziati e ricercati finimenti (FIG. 306). In modo altrettanto caratterizzante è condotto ad esempio il panneggio nelle figure del magio inginocchiato e della Maddalena: la veste, abbondante sul corpo rannicchiato, crea un caratteristico vertice in prossimità dei talloni, teso all'apice per determinare un particolare gioco di pieghe in ricaduta sul terreno. Lo stesso copricapo della figura sul rilievo in cattedrale si ritrova inoltre in uno dei personaggi del corteo, lungo il sentiero tra le rocce che porta alla capanna (FIG. 300).

Inoltre la cornice a pampini e viticci che si dispiega lungo il bordo del rilievo Calvi ben si accorda con le soluzioni coniate pressappoco contemporaneamente per il rinnovo della struttura architettonico decorativa del portale d'ingresso, come è ad esempio il caso del portale con San Giorgio della sacrestia di Santa Maria di Castello<sup>196</sup>, per il quale si ipotizza una datazione non troppo distante dal rilievo in San Lorenzo.

Se ne deduce che il contesto culturale di appartenenza dei due artefici che hanno realizzato queste composizioni doveva essere il medesimo e fare riferimento a quel ricco e composito cantiere, intriso di suggestioni nordiche e continuo confronto stilistico, che era costituito dal cantiere del Duomo di Milano. La *Crocifissione* (FIG. 308), infatti, appare assai più prossima a modelli nordici, riferibili ad esempio alle sculture del portale nord orientale della cattedrale di Ulm (FIG. 309), o ad alcune pitture colonesi (FIG. 310) i cui intrecci con la cultura milanese della fine del XIV secolo sono stati approfonditi dalla critica<sup>197</sup>, piuttosto che a stilemi liguri-toscani,

---

<sup>196</sup> Su quest'opera cfr. paragrafo 3.2.

<sup>197</sup> Ci si riferisce in particolare alle sculture del portale settentrionale, dove è squadrata una rappresentazione intensamente espressiva, in cui le figure dei ladroni crocifissi assumono pose strazianti. Per la relazione fra la cultura nordica di Colonia e Ulm e quella milanese nel cantiere del Duomo, la circolazione di maestri, disegni o codici miniati agli albori del XV secolo, cfr. *Il Duomo di Milano* 1969; *Die Parler und schöne Stil* 1978; DIDIER, RECHT 1980, pp. 173-219; ROSSI 1999, pp. 5-29; p. 28 nota 28 con bibliografia; CAVAZZINI 2004; *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* 2015; *Milano. Museo e tesoro del Duomo* 2017. In questo senso si può stabilire anche il suggestivo nesso con le opere pittoriche colonesi di pittori come il Maestro della Santa Veronica, la cui tavola col *Calvario* (1400ca, Wallraf-Richartz Museum, inv. WRM 0011) spartisce con il nostro rilievo genovese condivide il forte patetismo e l'incidenza linearistica; o del Maestro di Vestfalia, che propone in una delle sue opere dal medesimo tema la stessa disperata figura di Maddalena che si aggrappa alla croce (1415-20, Collection of Ferdinand Franz Wallraf, Wallraf-Richartz Museum, inv. WRM 0353).

come si evince dal confronto con la pala riccomanniana di Sarzana, che accoglie una lastra dal medesimo soggetto (FIG. 186).

Ugualmente l'*Adorazione* presenta svariati elementi di cultura gotico-internazionale, che se da un lato si rifanno alla tradizione milanese, come denota il lato richiamo a soluzioni jacopinesche - cedendo anche a quella che sembra quasi una trasposizione fiabesca di Nicola Pisano nel cavallo che si abbevera alla fonte - dall'altro rispecchiano il decorativismo e il gusto per la varietà naturalistica, ben riconoscibile nella *koinè* tardo-gotica lombarda, aperta alle suggestioni internazionali, e ravvisabile, ad esempio, nell'opera di Giovannino de Grassi. Il decorativismo e l'urgenza naturalistica che traspaiono nei disegni e nelle miniature del pittore definiscono un mondo di fiaba che risponde alle stesse regole dell'universo in cui si cala la scena della sovrapporta dell'*Adorazione dei Magi*. Cavalli dai preziosi ornamenti, che si può immaginare dipinti in porpora e oro, i cui curati zoccoli sono descritti nella fine pelliccia che li ricopre; abiti e acconciature ricercate secondo la moda del tempo; un bue e un asinello minutamente disegnati nel taglio degli occhi, del muso e delle zazzere decorative; una capanna accuratamente intrecciata come un cestino di vimini; dettagli naturalistici come ghiande, piante, fiori sparsi per tutta la rappresentazione pronti ad essere notati ad ogni nuova occhiata: questi sono gli elementi che rendono indimenticabile e ipnotica la scena, insieme a un modellato dolcissimo, che gioca molto sui sottosquadra e un'articolazione su più piani. Lo stesso tipo di lavorazione scultorea è d'altronde riscontrabile nella grammatica formale dei maestri caronesi, che sembra essere avvicinabile, specie in richiamo ad alcuni particolari presenti sul sovrapporta, allo stile adottato dall'esecutore del rilievo, che proprio per questi motivi si propone di identificare con Giovanni da Bissone. I volti femminili ad esempio presentano uno stesso, suggestivo, modulo formale, fortemente tondeggiante, così come nella definizione ondulata dei capelli, spesso divisi da una linea centrale, come si vede confrontando l'ancella centrale della scena tanto con la *Santa Margherita* dell'ancona savonese conservata ai Cloisters (FIG. 49) quanto con le figure giovanee che da questo modulo derivano.

Il confronto del rilievo con le elaborazioni caronesi trova d'accordo anche Aldo Galli, che recentemente ha proposto di attribuire la sovrapporta proprio a Giovanni da Bissone, sfruttando le affinità stilistiche presentate da una coppia di cuspidi, effigianti l'*Annunciazione* (FIGG. 316, 317), vicina sia ai modi del portale di San Matteo sia alla targa qui analizzata: questa si porrebbe come anello di congiunzione tra le due opere giovanee, costituendone di fatto una terza. Lo studioso riconduce la coppia di rilievi, individuata tra i pezzi della collezione lombarda di Picenardi<sup>198</sup>, al contesto genovese, per via della preziosa materia con cui sono scolpiti, il marmo,

---

<sup>198</sup> I manufatti, fino ad ora inediti, provengono da Villa Picenardi, dimora del cremonese appartenuta dal 1780 a Luigi Ottavio (1750–1816) e Giuseppe (1750–1829) Picenardi. I loro eredi arricchirono la dimora con

tanto facilmente reperibile nella città costiera, e dello stile, che ricorda il linguaggio dei maestri originari di Carona, ai quali è riconosciuta una certa influenza, come si è cercato di dimostrare nei capitoli precedenti, nel linguaggio locale. Alle due figure immortalate nelle cuspidi Galli riconduce la stessa maniera di piegare i drappaggi che si riscontra anche dalla lettura stilistica dell'esemplare di via Orefici, evidenziando il medesimo modo in cui i manti ricadono ai piedi delle figure, ricoprendo ampie superfici di tessuto, come si percepisce in particolar modo dal confronto tra il *Re inginocchiato* e la *Vergine* Picenardi (FIG. 307, 317), e la struttura tubolare che spesso le stoffe assumono, delineata da decisi tratti rettilinei. Ma i dettagli più significativi, oltre la modulazione dei panneggi delle vesti, che evidenziano il parallelo stilistico, sembrano essere i volti, dalla caratteristica forma ovoidale, connotata dai grandi occhi con le pupille incise, che troviamo ben visibili negli *Armigeri* di San Matteo e nel *Padre Eterno* della fronte Fieschi (FIG. 258), con cui non condivide tuttavia la cifra tagliente dei dettagli fisionomici delle grandi arcate sopraccigliari o delle pinne nasali rilevate. Come nota lo studioso identico è inoltre il dettaglio dell'aureola percorsa da allungati petali, che troviamo sia sulla testa dell'*Angelo* del rilievo Picenardi sia su quella della *Madonna* in via degli Orefici (FIG. 300).

Le due figure Picenardi dell'*Annunciazione* sono fortemente rilevate dal piano di fondo attraverso un modellato denso e tornito, che rinuncia all'essenzialità nella fitta trama di drappaggi che le avvolge. Nella figura dell'*Angelo* i dettagli decorativi raggiungono esiti raffinatissimi, come si evince dalla tornitura dell'ala più in vista, percorsa da incisioni su ogni piuma, o dall'intaglio del giglio, delicatamente risparmiato nel suo esile stelo dalla materia lavorata. La Vergine, invece, espande i propri volumi in orizzontale, attraverso gli ampi gesti delle braccia, occupando quasi tutto lo spazio a disposizione con l'elegante vibrazione conferita dall'ondulazione delle pieghe dei suoi abiti.

Nonostante le affinità riscontrate, le figure Picenardi mantengono un'astratta semplificazione rispetto ai sovrapporta di piazza San Matteo e dell'*Adorazione* di via Orefici, così come la terza cuspide col *Padre Eterno* evidenzia una così secca e verticaleggiante fisionomia, che rendono difficile dichiarare la paternità di questo gruppo di opere a Giovanni da Bissone. La

---

volumi e dipinti, costituendo il nucleo di una collezione che cambiò proprietà più volte nel corso del secolo, fino alla vendita di parte dei suoi beni per volere del marchese Pietro Araldi Erizzo (1821–1881), costretto a questa soluzione da debiti finanziari nel 1868. La collezione venne pertanto divisa, e in parte convogliata al Castello Sforzesco di Milano, per quanto riguarda le sculture, in parte alla National Gallery di Londra, circa i dipinti. Molti rilievi tuttavia non risultavano ordinati in una collezione vera e propria, come accadde per le tele, ed erano stati sparsi e reimpiegati negli edifici neogotici del giardino della villa, per accrescerne l'aurea di antichità. Tra questa serie di interventi rientra anche l'*Annunciazione* citata, le cui componenti sono state murate sulla facciata dell'oratorio di villa, edificato all'inizio dell'Ottocento, e pertanto non coinvolte nella massiccia vendita del 1868. In questa occasione pervenne invece al Castello Sforzesco di Milano una terza cuspide, effigianti un *Padre Eterno benedicente* (inv. 964) e riferita da Galli allo stesso gruppo dell'*Annunciazione*, ipotizzandone la pertinenza al coronamento di un probabile arredo marmoreo perduto, cfr. GALLI 2017, pp. 10-14. I due frammenti dal 2017 si trovano presso la galleria londinese Benjamin Proust Fine Art.

collaborazione tra il maestro e alcuni collaboratori potrebbe giustificare i caratteri strani del gruppo di opere, specie del *Padre Eterno* che, se mantiene il canone del medesimo soggetto della fronte fliscana, è tradotto con formulazioni troppo asciutte per portare la firma di Giovanni. Le due figure dell'Annunciazione invece ammettono indubbiamente nell'impostazione d'insieme fisionomie giovanee, le quali tuttavia, piuttosto che rifarsi all'*Adorazione* di via Orefici, che si è concordi nell'assegnare a Giovanni per le affinità mostrate con il sovrapporta di San Matteo, sembrano instaurare più significativi confronti con le *Virtù* Fieschi, o con il Tabernacolo corso che in questa stessa sede si propone di ascrivere allo scalpello del bissonese. Se nelle targhe scolpite è infatti maggiormente ravvisabile la capacità dello scultore di intagliare figure dal volume potente e deciso, vivacizzato dall'intensa vibrazione chiaroscurale conferita dalla lavorazione della materia in profondità, il rilievo meno aggettante, sebbene ugualmente tornito, delle figure femminili assise sul sarcofago fliscano sembra offrire un miglior termine di paragone alle opere piacentine: in particolare l'abbondanza di drappeggi dalle terminazioni appuntite e l'utilizzo della elegantissima piega a  $\Omega$  si traducono in un marchio di fabbrica che percorre anche le esornative bordure del manto della *Vergine* Picenardi. La figura della *Giustizia* condivide con questa lo stesso volto tondeggiante, punteggiato dagli occhi incisi sia nella pupilla sia nelle palpebre, oltre a indossare la stessa cintola che, annodata subito sotto al petto, crea sul seno la serie di fitte pieghe caratterizzanti questa e tutte le figure Fieschi (FIGG. 280-283). Allo stesso tempo l'*Angelo* Picenardi, sebbene abbigliato diversamente, richiama nella positura e nella articolazione dei panneggi gli angeli adoranti del tabernacolo di Bonifacio (Corsica), con cui si può proporre una vera e propria sovrapposizione, avvalorata dalla forma ricurva del piede scalzo e dal tagliente eccesso di stoffa che caratterizza la tunica all'altezza della vita (FIG. 324).

Sembra dunque coerente proporre una datazione dei pezzi Picenardi e dell'esemplare del Castello Sforzesco intorno al 1465, in accordo con quanto espresso da Aldo Galli, in quanto si configura come un periodo nella carriera dello scultore che ammette la nutrita presenza di collaboratori e aiuti, come dimostrano le diverse mani all'opera nel sepolcro Fieschi. Allo stesso modo si concorda con un'attribuzione a Giovanni da Bissonne del sovrapporta con l'*Adorazione* negli anni Cinquanta del secolo, in un periodo successivo al 1452, in cui si crede che il bissonese fosse impegnato nella conduzione del cantiere di Santa Maria di Castello, e precedente al 1457, in quanto il rilievo Doria-Quartara con il *San Giorgio* sembra presentare una maggiore distensione volumetrica e spaziale rispetto alla narrazione decorativa della targa di via Orefici. Una datazione in questo senso sembrerebbe giustificare lo scarso successo riscosso dalla rappresentazione, che da lì a pochi anni si sarebbe dovuta confrontare con il fascino della fiabesca scena del San Giorgio uccisor di draghi.

Tuttavia, si può concludere evidenziando almeno altri due sovrapporta di medesimo soggetto<sup>199</sup>, derivati dall'esemplare di via Orefici, da cui distavano poco più di trecento metri, anche se presentano un'impostazione scenica più disorganizzata. Uno si trovava in via Canneto il Lungo 31, ed è oggi murato nell'atrio di Palazzo della Meridiana; nonostante l'utilizzo della pietra nera e l'avanzata consunzione, si può percepire lo stesso senso di *horror vacui* del suo autore che, seppur non raggiunge gli stessi esiti di tornitura, traduce dettagli traslati alla lettera dal sovrapporta di via Orefici, quali i pastorelli intenti nelle diverse attività quotidiane o la conformazione della capanna, e ne rielabora altri, come il seguito dei Magi, paratattica sfilata di equini in direzione della Sacra Famiglia. In quello di vico Carmagnola, anch'esso intagliato nella scura pietra di promontorio, le derivazioni dall'esemplare di via Orefici sono invece precise, nella riproposizione del Re magio quasi sdraiato a terra, dell'Angelo in volo accanto alla stella, nel corteo in avvicinamento dietro le rocce e soprattutto dei tre personaggi a cavallo, tra cui uno fa abbeverare il proprio destriero a una fonte. Le figure sono poche e monumentali, ma tremendamente sproporzionate fra loro, come rivela l'osservazione dei tre Magi, mentre la resa spaziale dell'ambientazione risulta spesso incoerente, inficiando la preziosa trasposizione, che perde di qualità osservando dettagli come gli arti dei destrieri, sorta di cilindri allungati che ricordano le zampe dei pupazzi, o l'incongruenza per cui il Re in adorazione, rivolgendosi alla Vergine, seduta al di sotto del pergolato, sta di fronte al sostegno perimetrale della struttura stessa, trovandosi di fatto all'esterno della capanna.

### **3.5.4 Giovanni in Corsica? Il tabernacolo della chiesa di Saint-Majour a Bonifacio**

La pittoresca cittadina di Bonifacio, fondata sullo sperone di calcare che si affaccia sulle acque cristalline che separano la punta più meridionale della Corsica dalle coste della Sardegna, passò sotto il controllo della Repubblica di Genova alla fine del XII secolo, poco prima che l'intera isola ne seguisse le sorti a seguito della vittoria sui pisani conseguita con la battaglia della Meloria (1284). La storia quattrocentesca dei domini sull'isola, invidiabile possedimento di importanza strategica, è tormentata e coinvolge Alfonso d'Aragona, il cui disegno di conquista termina con la morte dell'alleato corso Vincentello d'Istria (1434), il Banco di San Giorgio, che nel 1453

---

<sup>199</sup> Citati in KRUFFT (s.d. [1971], p. 7 e tav. 2) entrambi i sovrapporta sono pubblicate in *del dipingere e scoprire in pietra* 1984, pp. 30-31. Lo studioso tedesco avanza per entrambi una datazione subito posteriore all'esemplare di via Orefici, da lui ascritto al 1450.

amministra la difficoltosa situazione creata dalle lotte tra i signori feudali, il duca di Milano (1463) e infine la famiglia Campofregoso (1478). Dal 1485 l'istituto di credito ligure riprenderà a gestire e amministrare i territori corsi, garantendo una stabilità che perdurò sostanzialmente per cinquecento anni, sino al XVII secolo<sup>200</sup>.

La chiesa di Saint-Marie Majour<sup>201</sup> racconta la storia della cittadella fortificata, dal momento che la costruzione, eretta in forme romaniche tra la fine del XII secolo e gli inizi del successivo, fu probabilmente dotata di una nuova facciata già nel corso del Duecento, come sembrano testimoniare gli stemmi genovesi scolpiti sul portale. Entrando, sistemati lungo la controfacciata, presso la porzione di muro a sinistra dell'ingresso, e riassemblati in una arbitraria composizione, vi sono alcuni elementi quattrocenteschi. Tra questi vi è un piccolo tabernacolo, costituito da: una specchiatura, destinata a contenere un tempo il santissimo sacramento; una cornice scolpita di otto angeli adoranti variamente atteggiati; un putto reggistemma, che posto a mo' di mensola sembra supportare l'intera struttura sulle proprie ali mentre esibisce l'emblema della famiglia del committente; una cuspide mistilinea, ornata da pinnacoli e gattoni fiammeggianti, che posta alla sommità chiude la struttura, ribadendone la funzione eucaristica contenendo l'immagine scolpita di un *Cristo in Pietà*. Tra l'angelo di base e la cornice celestiale corre un'iscrizione a caratteri gotici, che ci informa sul nome del committente e sull'anno di esecuzione, senza fornire purtroppo dati sul suo artefice: HOC OPUS FIERI FECIT D. BARTOLAMEUS DE RESTORO, QUONSAM D. JULIANI ANNO DOMINI M CCCC LXV DIE VIII DECEMBRIS.

A incorniciare il tutto, in un insieme coerente stilisticamente, anche se depauperato dalle evidenti operazioni di smontaggio e rimontaggio del manufatto, una struttura architettonica a colonnine tortili sorrette da teste leonine e coronata da un arco a tutto sesto finemente traforato da archetti pensili, percorso da gattoni fogliacei conclusi da un nodo sommitale. La struttura, forse destinata ad incorniciare il tabernacolo, pertiene senz'altro allo stesso artefice, come suggeriscono le somiglianze con i due volti paffuti di serafini che chiudono la corsa dei gattoni rampanti (FIG. 321), ma doveva svilupparsi ulteriormente in un insieme di cui non conosciamo le forme originarie, come paiono evidenziare le due strutture strigliate interrotte poco sopra l'imposta dell'arco. Al di sotto del tabernacolo e della struttura architettonico-decorativa vi è un altro manufatto quattrocentesco, un'acquasantiere ottenuta dall'assemblaggio di due elementi eterogenei. Il fusto è composto da una colonna antica, mentre la vasca, ornata da una bella testa d'angelo dal carattere spiccatamente rinascimentale, reca un'iscrizione che la data al 1463<sup>202</sup>.

---

<sup>200</sup> Per l'amministrazione politica e le vicende storiche e sociali che coinvolgono la Corsica in questo periodo, cfr. PERASSO 1976, pp. 207-291; FRANZINI 2005; *Corsica genovese* 2016, pp. 24-30; 31-39.

<sup>201</sup> Per le vicende costruttive della chiesa cfr. MOULIN 2015, pp. 103-114; TENCAJOLI 1936 *ad. Indicem*; CORNEO 2006, *ad. Indicem*.

<sup>202</sup> Cfr. ENLART 1924, pp. 66-76.



Stilisticamente il tabernacolo presenta tratti peculiari, difficili da categorizzare altrimenti se non come opera di un autore «évidemment génoise», come già ipotizzava Camille Enlart<sup>203</sup>, in cui è possibile ravvisare elementi pertinenti alla poetica giovannea, come notava già Geneviève Moracchini, sebbene senza generare alcun seguito tra la critica specialistica<sup>204</sup>. Mi riferisco in particolar modo allo stile con cui sono realizzate le creature angeliche, del tutto sovrapponibile alle soluzioni, pressappoco contemporanee, studiate per la Cappella e il Monumento Fieschi intorno 1465, data cui si riferisce la documentazione nota. Per cominciare, si noti l'espressione goffa che l'attenzione al dettaglio conferisce al puttino reggi stemma: lo scalpello indugia su ognuno dei piccoli dentini, così come nella perfetta rifinitura del bulbo oculare, tagliato da una palpebra a mezz'asta, per poi concentrarsi sulla evidenziazione di ogni singola ciocca di capelli che compone la fitta capigliatura (FIG. 324). Lo stesso atteggiamento è pienamente riscontrabile in due dei puttini delle mensole fliscane, dove gli angioletti apteri appaiono robusti e sodi nelle forme, con gli arti marcati da enfi muscoli e il volto connotato da una stessa collocazione degli attributi, con la larga canna nasale terminante in due narici ottenute a punta di trapano a separare i grandi occhi tondi (FIG. 326 a, b). Un analogo trattamento dei capelli si riscontra invece confrontando l'angelo corso con le folte capigliature dei tre accoliti al centro del cenotafio, dietro al corpo del defunto. Similitudini sono inoltre riscontrabili con i volti dei serafini (FIG. 280-283) che sono posti a ornamento del sarcofago, alternati alle *Virtù*: sebbene questi esemplari appaiano più corsivi e stereotipati, frutto di un probabile intervento da parte della bottega, si capisce che il modello di base è il medesimo, connotato dalle guance sode, dagli occhi rilevati e dalla filamentosa plastica dei ricci. Persino il decoro ornamentale delle fasce percorse da brevi listelli e terminanti in volute è perfettamente ripresa dall'esemplare corso, sebbene sia privata della profondità di cui il decoro gode sulla mensola del sepolcro Fieschi, per assolvere uno scopo decorativo tutto risolto in superficie (FIG. 326 a, b). In ultimo, il trattamento delle piume delle ali, che appaiono lisce negli altri spiritelli, presenta un duplice motivo: le penne dal canone più piccolo, tondeggianti, occupano l'area sommitale dell'ala e sono attraversate da brevi nervature, che sono riproposte, aumentate in lunghezza, per le piume terminali, la più lunga delle quali appare spesso lievemente arricciata. Lo stesso trattamento è riservato alle ali dei simboli del Tetramorfo fliscano, benché tradotto in uno sviluppo più tridimensionale (FIG. 270-273).

La resa degli angeli che attorniano adoranti il sacramento è differente da quella del puttinomensola, ma non per questo meno giovannea: sono proprio i due personaggi sommitali, disposti specularmente a reggere un drappo liturgico, che rivelano incredibili consonanze con altri

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>204</sup> Cfr. MORACCHINI 1965, pp. 121-123. Sull'attribuzione a Giovanni concorda anche Maria Falcone, che mi ha gentilmente segnalato la sua opinione espressa nella nota a margine di un saggio dedicato a Sano di Pietro, cfr. FALCONE 2011, p. 34 nota 26.

elementi fliscani. Se si osserva la creatura angelica di destra non si può non notare le consonanze che il suo volto condivide con la scultura della *Vergine annunciata* (FIG. 325 a, b) posta a decorare il frontone della cappella in cattedrale. Gli occhi teneramente socchiusi, partecipi del mistero del divino, le forme dolci, con le gote rilevate e il mento pronunciato in un delicato aggetto tondeggiante, le carnose labbra appena dischiuse, legano le due figure in un suggestivo confronto. Per di più lo stesso modello degli angeli reggicortina appare ricalcato dalla tomba del cardinale, dove le figure sono però quasi certamente opera di bottega. Il modo di ripiegare del citato drappo intagliato nel tabernacolo è assimilabile ancora una volta alla concezione del panneggio palesata nel sepolcro fliscano, con le abbondanti e spesse stoffe che indugiano in ripiegamenti capricciosi. Più in generale, invece, i delicati effetti di aderenza al corpo che dimostrano alcune vesti degli angeli corsi, specie quelli inginocchiati in primo piano, rivelano un medesimo modo di lavorare con lo scalpello per ottenere questi particolari effetti, giocando con l'alternanza di profonde pieghe e solchi più superficiali, che suggeriscano sodezza e matericità, senza rinunciare a soluzioni di più leggiadra eleganza, come il confronto con le vesti delle *Virtù*, sensibilmente differenti nella conduzione della parte superiore e inferiore, dimostra (FIG.).

In ultimo l'angelo suonatore di liuto, assume una posa che difficilmente non ricorda il pastore suonatore di zampogna (FIG. 253) del fiabesco scenario in cui si svolge l'uccisione del drago da parte di San Giorgio nel sovrapporta dorian, o quello che orna l'angolo sinistro della targa con l'*Adorazione dei Magi* di via Orefici (FIG. 303).

Somiglianze con il sacello Fieschi sono inoltre ravvisabili nei decori architettonici scelti per il tabernacolo, dove le strutture portanti risultano assai vicine nell'impostazione a quelle che sorreggono le grandi arcate sotto le quali seggono le *Virtù* fliscane, per cui la parasta appare percorsa da due scanalature sagomate in un elemento a goccia e coronata da un capitello tripartito, posto al di sopra di uno spesso collarino, che se nel sepolcro alterna a una foglia più bassa centrale due fogliami laterali che si attorcigliano in gotici *crochets*, nell'esemplare corso si trasformano in due eleganti volute. Anche le colonne della struttura architettonico-decorativa che incornicia il tabernacolo, seppur con il loro fusto attorcigliato, sembrano complicare il più semplice modello che connota la *Fortezza*.

Infine, persino le eleganti teste di leone (FIGG. 238 a, b) su cui si innestano le colonnine del manufatto corso sembrano rilevare stringenti affinità con le opere genovesi. Mi riferisco ai peducci col *Tetramorfo*, il cui tipo leonino presenta il medesimo elegante allungamento delle proporzioni, con gli occhi a mezzaluna entro le profonde arcate sopraccigliari, la pinna nasale piana e trapezoidale che termina in due fori a goccia e le tonde orecchie incastonate nella

morbida e fluida criniera, che nel carattere fortemente goticizzante e linearistico non può che riportare alla mente i disegni di Giovannino de Grassi<sup>205</sup> (FIG. 329).

Lo stemma ostentato dal putto, un leone rampante coronato che abbraccia un albero, è riferibile alla famiglia Restori, cui appartiene il committente del tabernacolo, ricordato dall'epigrafe, Bartolomeo Restoro. Questi appartiene probabilmente alla stessa famiglia di origini corse, che Agostino della Cella definisce di «nobili ma non antichi cittadini genovesi»<sup>206</sup>, ricordando le gesta dei suoi membri solo dal 1673, con un Pietro Paolo Restoro figlio di Paolo, nativo proprio di Corsica.<sup>207</sup> La ricostruzione di alcune vicende legate alla chiesa di San Giacomo di Bonifacio, fondata dai genovesi a Bonifacio tra il XII e l'inizio del XIV secolo e oggi spazio sconsacrato, in assenza di ulteriori informazioni, può fornire alcune informazioni sul committente e con esse, in attesa di ulteriori conferme, un'ipotesi circa l'originaria collocazione del tabernacolo di Santa Maria Maggiore. Bartolomeo de Ristoro è infatti menzionato nelle vicende legate ai diritti da sempre esercitati dai monaci genovesi del monastero di San Benigno verso le chiese di Corsica, rendite perlopiù, che si erano andate affievolendo nel corso del Quattrocento per via dei tumulti scoppiati sull'isola. Nel tentativo di ripristinare l'invio delle somme dovute, alla morte improvvisa del priore della chiesa di San Giacomo, Giovanni de Rolando, viene designato per commenda da Pio II tale Giacomo Moncoso, uomo di nobile casata, che oltre a ricevere il beneficio del priorato della chiesa di San Giacomo in Corsica nel 1462 divenne rapidamente vescovo di Ajaccio<sup>208</sup>. Circa dieci anni dopo la nomina Giacomo Moncoso veniva a parole proprio con Bartolomeo Restori e altri laici, che invece, dal precedente priore, Giovanni de Rolando, su quella chiesa avevano ricevuto facoltà di rivendicare alcuni diritti, oltre a possedere beni mobili e immobili<sup>209</sup>. Caduto in disgrazia il Moncoso, deposto e addirittura condannato a morte nella Fortezza di Lerici, le vicende ecclesiastiche del priorato corso di San Giacomo, tramite il quale San Benigno esercitava la propria influenza sulle altre chiese dell'isola, venne scelto come priore, in concordia con il Banco di San Giorgio, Antonio Caso (1481), che giurò di ripristinare le offerte tributate al monastero genovese. Ristabilito l'ordine, pare che a questi si debba il rinnovamento delle cappellanie di san Giacomo: l'intervento ci informa che a queste date, nel 1482, viene sostituito il patronato di una cappellania fino a quel momento assegnata a Bartolomeo de Restori, e da lui concessagli proprio da quel Giovanni de

---

<sup>205</sup> *Foglio con Animali*, Bergamo, Biblioteca civica A. Mai, Cassaf. 1.21, *Taccuino di disegni*, f. 4v. cfr. ROSSI 1995, p. 46.

<sup>206</sup> Cfr. DELLA CELLA, *Famiglie di Genova...* ms, III (Biblioteca Berio, m.r. X. 2. 167-169), cc. 336-337.

<sup>207</sup> Il committente quattrocentesco è ricordato in una lettera inviata nel 1480, dove è citato insieme ad Antonio Caso, priore della chiesa di San Gerolamo, per dirimere delle questioni, probabilmente inerenti la cappellania del primo nella suddetta chiesa.

<sup>208</sup> Sul personaggio e le vicende qui riportate cfr. SALVI 1915.

<sup>209</sup> I contendenti della disputa si rivolsero al papa Sisto IV, che deputò abile alla risoluzione della questione il pievano di Bonifacio, cfr. SALVI 1915, p. 213.

Rolando che era venuto a mancare intorno agli anni Sessanta del secolo determinando il susseguirsi delle vicende qui brevemente esposte. Pertanto, se negli anni sessanta il Restori era entrato in possesso dei privilegi di una cappellania presso la chiesa di San Giacomo, concessagli dal priore in carica, e se dieci anni dopo doveva battersi per difendere i propri diritti sulla stessa, che saranno persi soltanto nel 1482, forse alla sua morte, si può ipotizzare che da un contesto così importante possano venire il tabernacolo, datato al 1465, e i resti quattrocenteschi oggi murati a Santa Maria Maggiore, che forse, inizialmente, erano stati concepiti proprio per arredare la cappella Restori nella chiesa di San Giacomo, direttamente amministrata dai monaci genovesi di San Benigno.

Eccetto il tabernacolo de Restori, d'altro canto, dal momento in cui l'isola passa sotto il controllo del Banco di San Giorgio sono molte le testimonianze documentarie che riferiscono di commissioni artistiche eseguite per volontà dell'istituto genovese. Alla luce delle evidenze formali dimostrate dal tabernacolo pare lecito riprendere in considerazione l'incarico che un Giovanni da Bissone riceve intorno alla metà degli anni Ottanta del secolo, e per il quale viene retribuito secondo i registri del Banco tra il 1487 e il 1488<sup>210</sup>, circa l'esecuzione di alcuni sovrapporta destinati a Bastia, uno per la fortezza e due, di minor dimensione, per i ponti sul fiume Golo. Non sappiamo se l'artefice menzionato dalle carte sia il nostro Giovanni da Bissone, quanto piuttosto il suo omonimo giovane collega di schiatta geginiana. La vita condotta da Giovanni da Bissone in quegli anni lo vede attivo perlopiù a Carrara, dove la documentazione non lo ricorda particolarmente attivo con lo scalpello, ma la memoria delle imprese genovesi poteva aver spinto i signori del Banco ad affidare queste ultime, significative opere all'anziano e conosciuto artefice, che d'altronde aveva codificato la rappresentazione del santo condottiero uccisor di draghi. D'altronde, se nel 1484 Giovanni interveniva in favore del figlio in un atto genovese, la sua presenza in città, per quanto dovesse essere sporadica dal momento che nello stesso rogito è ricordato residente a Carrara, rende ancora più plausibile l'assegnazione dell'incarico. In assenza di ulteriore documentazione sembra pertanto di dover ammettere un possibile coinvolgimento dell'artefice, che nel tabernacolo eseguito per la famiglia Restori, d'altronde, segnalerebbe un precedente per il suo interesse nel mercato di marmi oltre mare, affatto discorde con il carattere imprenditoriale che da sempre connota la personalità del bissonese.

E d'altronde nel Quattrocento, così per i secoli a seguire, è consuetudine che gli artefici attivi a Genova realizzino opere da inviare ai signori genovesi, laici ed ecclesiastici, che amministrano

---

<sup>210</sup> Cfr. ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 173 note 1-2; CERVETTO 1903, p. 254, doc. XV.

i loro affari corsi, come dimostrano una serie di opere musealizzate presso il Musée de Bastia<sup>211</sup> o i marmi che Camille Enlart descrive sparsi per le chiese di Bonifacio<sup>212</sup>. Si tratta di una serie di sovrapporta, tombe terragne e arredi liturgici di interesse, che raccontano di una produzione decentrata, ma affatto secondaria nei risultati, dal momento che la documentazione vede coinvolti alcuni tra i più attivi artefici genovesi. In accordo con quanto espresso da Camille Enlart si crede che questi manufatti fossero inviati nelle province corse direttamente da Genova, di prassi senza impegnare in maniera diretta gli artefici sul territorio isolano, i quali venivano pagati dal Banco probabilmente al momento della consegna per l'imbarco.

Il legame tra scultori genovesi, signori liguro-corsi e la commissione di opere quattrocentesche si rivela, ad esempio, nel rapporto tra il vescovo di Mariana, Leonardo de Fornari, e Giovanni Gagini, che realizzerà per lui alcune cappelle sul suolo genovese, e in un'altra serie di pagamenti rilasciati dal Banco di San Giorgio a Matteo da Bissone e Andrea da Campione per l'esecuzione di un architrave marmoreo per la porta di Bastia recante l'effigie del San Giorgio a cavallo in atto di combattere il drago (1488-1489)<sup>213</sup>. I lavori per la città di Bastia dovettero prolungarsi negli anni a seguire se Giovanni Antonio e Antonio da Carona ricevettero, nel 1490, alcuni pagamenti per marmi lavorati per il palazzo dei Governatori<sup>214</sup>, per cui lo stesso Matteo da Bissone è ingaggiato nuovamente nel 1491 per realizzare alcune colonne di varie misure<sup>215</sup>. La presenza di alcuni frammenti di decorazione quattrocentesca presso il Museo di Bastia, provenienti dal palazzo dei Governatori, potrebbe portare, con future ricerche e accertamenti, a riconoscere in questi artefici ricordati dalle fonti proprio i responsabili di alcuni tra i pezzi privi di paternità conservati nel Museo corso.

---

<sup>211</sup> Alcuni degli esemplari conservati al museo di Bastia, riferiti variamente al XV e XVI secolo, e connessi con l'effigie di *San Giorgio che uccide il drago*, sono identificabili in chiavi di volta in pietra nera (MEC.56.13.63; MEC.56.13.245), rilievi con epigrafe in marmo (MEC.56.13.27; MEC.56.13.10) e una targa sovrapporta con stemmi Cattaneo (MEC.68.25.1). cfr. AGOSTO 1989. Ringrazio il direttore del museo, Sylvain Gregori per avermi gentilmente confermato la presenza dei manufatti.

<sup>212</sup> Tra questi abbiamo la tomba terragna di Madonna Serena, moglie di Vincentello d'Istria e figlia di Ranerio Giudice della Rocca, che aveva fondato il monastero e la chiesa francescana di Santa Lucia a Tellano, in cui si trova il monumento (1498); quella di Ranuccio Spinola, vescovo di Ajaccio, a san Francesco a Bonifacio (1457); e il monumento terragno dedicato a *Iohannes Chicavensis* e famiglia, nella chiesa di San Domenico a Bonifacio (1468). Cfr. ENLART 1924, pp. 66-76

<sup>213</sup> Cfr. VARNI 1870, p. 90, doc. XIII; CERVETTO 1903, p. 277 doc. XLVI (25 settembre 1488; 28 febbraio 1489).

<sup>214</sup> Cfr. VARNI 1870, p. 91, doc. XVI (15 dicembre 1490).

<sup>215</sup> Cfr. VARNI 1870, p. 90, doc. XIII; CERVETTO 1903, p. 277, doc. XLVI (23 febbraio 1491).



## CAPITOLO IV

### L'EREDITÀ DI GIOVANNI DA BISSONE

#### 4.1 La produzione di sovrapporta: una realtà imprenditoriale su ampia scala

«Genova, inoltre, è ricca di porte di marmo, ornate con arabeschi spesso d'un fastoso stile lombardo, perlomeno con teste in medaglioni e magnifici cornicioni. Era questo uno dei pochi modi di cui si poteva disporre per dare un aspetto migliore alle abitazioni che in quelle strade strette sono simili a cabine di una nave»

Jacob Burckhardt, *Il Cicerone* <sup>1</sup>

La produzione di portali e sovrapporta, elementi architettonico-ornamentali scolpiti destinati alla decorazione dell'entrata delle dimore gentilizie, costituisce una delle cifre più peculiari e caratteristiche della storia della scultura genovese Quattro-Cinquecentesca, tanto da farne un'autentica espressione di "genovesità". La disamina che si condurrà in questo paragrafo ha l'obiettivo di evidenziare tutti gli aspetti che riguardano questa classe di manufatti, dal significato che essi hanno assunto nel tessuto urbano e civico, all'evoluzione iconografica e tipologica delle rappresentazioni effigiate, fino alle considerazioni sul tipo di materiale utilizzato, nel tentativo di avviare la sistematizzazione di uno studio ad essi dedicato e di fornire un *corpus* il più possibile completo e aggiornato su cui impostare eventuali, ulteriori approfondimenti.

«Mentre nel Quattrocento a Firenze, Roma, Venezia si sviluppavano nuove forme di costruzione e di abitazione, a Genova si rimaneva fedeli alle consuetudini medievali» così esordiva negli anni Settanta il testo dedicato ai *Portali genovesi del Rinascimento* edito da Hanno-Walter Kruft<sup>2</sup>, fra i primi a tentare di definire la realtà del portale genovese e la sua evoluzione storica, evidenziando la necessità di analizzare il fenomeno tenendo in considerazione le vicende abitative della città nel corso del Quattrocento. Con questa frase lo studioso tedesco rilevava come lo

---

<sup>1</sup> Cfr. BURCKHARDT 1952 [ed. originale 1855], p. 272.

<sup>2</sup> Lo studio di Kruft (KRUFF s.d. [1971]) rappresenta la prima ricerca scientificamente approfondita sui portali genovesi, dopo le pubblicazioni delle tavole di Orlando Grosso (1913) o le pubblicazioni tematiche e divulgative di Arturo Dellepiane (1967) o Carlo Cesari (1908, pp. 71-74). Il primo a tentare di delineare un'evoluzione formale e tipologica del portale genovese può rintracciarsi in Wilhelm Suida (1906, pp. 56-57).

sviluppo di questa tipologia architettonico-ornamentale, che si inserisce in un rinnovamento di forme preesistenti piuttosto che in un impeto edilizio fatto di costruzioni *ex novo*, si configurasse come una soluzione stimolata da ben precise esigenze urbanistiche. Il fitto dedalo di vicoli chiuso all'interno delle mura, caratterizzato dalla costruzione di case arroccate quasi le une sulle altre, dove i maggiori assi viari si disponevano a ventaglio in direzione degli approdi portuali, disegnando una città senza possibilità di incontri collettivi, costituiva il tessuto urbano medievale della città non consentendo una sua riedificazione sistematica<sup>3</sup>.

Decine di contrade si contrapponevano le une alle altre, disposte con strategia dalle famiglie più illustri, abitate come «piazze forti autonome, dove la vita di relazione si svolgeva nel chiuso giro dei portici sottostanti alle case degli appartenenti alla stessa consorteria»<sup>4</sup>. A testimoniare la consistenza del patrimonio immobiliare di epoca medievale che Genova possedeva ancora in pieno Quattrocento sono i registri della *Gabella possessionum*<sup>5</sup>. I documenti rilevano la presenza, ancora nel 1463, di ben 132 portici e 35 torri del tutto in uso, destinate a incarnare, con la loro persistente presenza, lo spirito di un'epoca che le altre città avevano ormai dimenticato o stavano abbandonando.

A contribuire al mutamento di questa peculiare situazione urbana furono perlopiù i bisogni di rappresentanza della nuova classe dirigente, che in poco tempo modificò il tessuto edilizio in base ai propri costumi di vita e ai propri interessi di tipo privatistico. Le preesistenze del tessuto medievale, ancora tanto significative per una città che si affacciava al Rinascimento, rendevano di fatto impossibile l'apertura di nuovi spazi e l'ampliamento in orizzontale di nuove realtà architettoniche. Ne conseguì, come dimostrano le filze dei *Diversorum Communis Janue*<sup>6</sup>, che i privati cominciarono a richiedere permessi edilizi alle magistrature amministrative, affinché le abitazioni ottenessero la licenza edilizia per rinnovarsi nell'alzato e nell'ornamento, interno ed esterno, ma anche nell'accrescimento perimetrale, attraverso l'annessione di corpi di fabbrica contigui<sup>7</sup>.

La magistratura dei Padri del Comune esercitò con diligenza il controllo di questa fervente attività edilizia, sottoponendo ogni richiesta a un preciso e rigoroso *iter*. Questo prevedeva, a seguito della "supplica" iniziale, lo svolgimento di un sopralluogo da parte di almeno due *magistri antelami*

---

<sup>3</sup> Per una ricostruzione della città alla fine del Medioevo cfr. CROCE-POLEGGI 2008.

<sup>4</sup> Cfr. POLEGGI 1966, p. 54.

<sup>5</sup> Questi registri, parte di un ricco *corpus* conservato nel fondo dell'Antico Comune, sono elenchi delle proprietà immobiliari cittadine stilati per determinare e riscuotere il pagamento della gabella applicata agli immobili di proprietà nobiliare, tra le poche imposte dirette vigenti a Genova nel XV secolo, il cui introito era devoluto interamente al Banco di San Giorgio. Su questo sistema economico amministrativo cfr. GROSSI BIANCHI-POLEGGI 1980, p. 165.

<sup>6</sup> La richiesta ai Padri del Comune circa la concessione di licenze edilizie al fine di procedere al rinnovo e alla ricostruzione degli ambienti della propria abitazione, comportava necessariamente l'elaborazione di suppliche e istruttorie, le cui tracce sono conservate nelle filze dei citati *Diversorum Communis Janue*, fonti preziose per integrare alcune delle maggiori lacune, cfr. GROSSI BIANCHI-POLEGGI 1980, p. 168 e POLEGGI 1966, pp. 55-57.

<sup>7</sup> Per le modifiche subite dagli abitati nobiliari del XV secolo cfr. GROSSI BIANCHI-POLEGGI 1980, pp. 245-251; GAVAZZA 1983, p. 36-37.



in qualità di periti d'ufficio, cui sarebbe seguita una relazione, che sarebbe stata esaminata prima della delibera del proclama; qualora la decisione non fosse stata approvata da eventuali oppositori, vi sarebbe stata la possibilità di fare ricorso, altrimenti si sarebbe emesso direttamente il decreto d'approvazione. A seguito dell'innalzamento e della sistemazione interna delle dimore gentilizie, che di solito prevedeva l'apertura di loggiati e cortili per rimediare alla chiusura esterna dei portici medievali<sup>8</sup>, i maestri costruttori furono chiamati a soddisfare le esigenze di prestigio e rappresentanza che il proprietario era intenzionato a esprimere nello spazio pubblico. Fu in risposta a siffatte necessità che questi brillanti *magistri* ricorsero a quell'elemento specifico costituito dal portale, tanto apprezzato da divenire - come s'è detto - segno qualificante della "tradizione" locale.

Non a caso, gli studi di Piero Boccardo hanno individuato quattro aree di maggiore concentrazione di portali, in gran parte coincidenti con i principali insediamenti nobiliari delle grandi famiglie cittadine con le aree ad esse prossime: si tratta delle zone di proprietà dei Cattaneo e dei Giustiniani, a sud della città, dei Doria, nei pressi di piazza San Matteo, degli Spinola di San Luca e dei Grimaldi, intorno alla chiesa di San Luca e, infine, verso nord, di un'area in cui insediamenti nobiliari di minore importanza e insediamenti produttivi, in particolare inerenti i tintori e i muratori, si compenetravano. In particolare, la presenza di un numero maggiore di portali in pietra nera in quest'ultima area urbana, ha fatto propendere per una generalizzazione di base per cui questo genere di manufatti fosse «estrinsecazione del carattere più popolare della zona abitativa»<sup>9</sup>: una questione tuttavia da discutere e verificare, come si vedrà a breve.

Hanno-Walter Kruft ipotizzava un'evoluzione tipologica e iconografica del portale in senso diacronico. In origine, i fornicci sarebbero stati abbelliti con singoli sovrapporta intagliati, accompagnati da semplici stipiti, che Giovanni da Bissone avrebbe poi reinterpretato tra il 1450 e il 1460, unendo a queste primitive elaborazioni la cornice, in una sola unità decorativa. Il passo successivo, secondo lo studioso, sarebbe costituito da una crescente presa di importanza della cornice ornamentale a scapito del sovrapporta intagliato, il che avrebbe portato progressivamente a una scomparsa di quest'ultimo, che diverrà definitiva alle soglie del Cinquecento.

Come giustamente sottolinea Ezia Gavazza, la pur fondamentale panoramica di Kruft è decisamente troppo rigida nella sua schematizzazione lineare, in cui la periodizzazione è data dall'evolversi delle tipologie iconografiche, che dovevano invece essersi distribuite in maniera più fluida e sincronica. I soggetti effigiati rispondono solitamente a tematiche devozionali, spesso ammantate di significati civici, e principalmente rappresentano: l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei magi*, *San Giovanni Battista*, *San Giorgio combattente*, il *Trigramma col nome di Cristo retto da angeli*. In assenza di

---

<sup>8</sup> La chiusura del portico medievale, che costituiva il principale ambiente di soggiorno e rappresentanza per le stagioni più miti, postulava il necessario recupero di uno spazio aperto all'interno, anche se di modeste dimensioni, come un "pozzo d'aria" o un cortile, cfr. POLEGGI 1966, pp. 58-59.

<sup>9</sup> Cfr. BOCCARDO 1983.

documentazione sulle datazioni precise degli esemplari superstiti, molti dei quali asportati dal loro luogo d'origine, e nell'impossibilità di conoscere la reale entità del patrimonio di sovrapporta alla fine del Quattrocento, per via delle dispersioni e delle mutilazioni, risulta complesso assegnare una cronologia *ad annum* ai singoli pezzi. Tuttavia, piuttosto che ragionare per tipologia, è valutando insieme l'iconografia e l'aspetto formale dei manufatti che sembra possibile costruire una successione cronologica basata sul rapporto tra maestro e scuole e sulla fortuna riscontrata da una specifica tematica.

Il ruolo giocato da Giovanni da Bissone nel definire e diffondere questo genere di ornamento architettonico, definendo i tratti di una tipologia di grande successo, è indiscutibile: se si confronta la serie di sovrapporta con *San Giorgio combattente* ancora *in situ* che deriva il proprio linguaggio, compositivo e stilistico, dall'esemplare datato al 1457 del palazzo Doria-Quartara (FIG. 245), la capillarità con cui il modello piacque e si propagò lascia interdetti. Le riflessioni su questa moltiplicazione di esemplari affini portano a considerare l'idea di una vera e propria produzione seriale su ampia scala, dal momento che il linguaggio del maestro vi appare dichiaratamente emulato, per cui sembra possibile proporre, per queste opere, una datazione tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del secolo. L'analisi dei sovrapporta con *San Giorgio che uccide il drago* si dimostra particolarmente significativa per ricondurre il fenomeno alla bottega di Giovanni da Bissone, rendendo ancora più tangibili quel favore che l'artefice riscosse presso la committenza locale, e quell'influenza nella produzione scultorea genovese che, per quasi trent'anni, costituirà una sua vera e propria eredità. L'assunto è chiaro fin dagli esordi di questa rassegna di esemplari: se si prendono a confronto due sovrapporta, quello eseguito da Giovanni nel 1457<sup>10</sup> (FIG. 245) e quello attribuito a Domenico Gagini in via Luccoli<sup>11</sup> (FIG. 340), realizzato prima dell'inverno del 1456-1457, apparirà evidente come il modello del Gagini, seppur più conscio delle novità rinascimentali in termini di movimento e impostazione spaziale, non incontrerà il gusto della committenza locale, che resterà maggiormente affascinata dai modi espliciti da Giovanni nel 1457 e, probabilmente, da lui già espressi nel sovrapporta con l'*Adorazione dei magi* di via Orefici, realizzato qualche anno prima (*post* 1452-*ante* 1457)<sup>12</sup>.

A dimostrarlo è la cospicua quantità di esemplari da esso derivato, cui si è accennato, che si colloca nel periodo subito successivo e ricalca, da un lato, la scena idillica del combattimento, ambientata in un contesto narrativo, come per il portale Doria-Quartara, dall'altro la più emblematica effigie del Santo attorniata da elementi evocanti il combattimento, il drago, la

---

<sup>10</sup> Sul portale cfr. paragrafo 3.3.

<sup>11</sup> Ad assegnare il pezzo di via Luccoli al Gagini è Clario Di Fabio (2004, pp. 53-54), il quale ascrive al maestro anche un altro esemplare, con lo stesso tema, conservato presso la società economica di Chiavari, proveniente da una casa in via San Lorenzo. cfr. DI FABIO 2011c, p. 636.

<sup>12</sup> Sull'analisi formale e l'attribuzione a Giovanni da Bissone di questo esemplare si veda il paragrafo 3.5.3, in cui si trovano i riferimenti di altri due esemplari derivati dal peculiare soggetto.

principessa e i simboli araldici del committente. Il modello compositivo per queste ultime raffigurazioni, rigorosamente su fondo neutro, va riscontrato nel sovrapporta di vico Mele (FIG. 287), del quale, come si è specificato altrove, sebbene non si possa assegnare direttamente la paternità al maestro, si crede di poter assegnare a Giovanni almeno l'ideazione, frutto delle sperimentazioni condotte nella realizzazione dei portali della sacrestia del complesso di Castello<sup>13</sup>.

La scena del *San Giorgio combattente* è una delle più diffuse, probabilmente per via delle forti accezioni civiche e istituzionali del santo cavaliere, essendo egli sia il patrono sia l'emblema dell'istituto bancario di San Giorgio<sup>14</sup>. Proporre un ordinamento cronologico per queste rappresentazioni resta complesso, dal momento che i caratteri morfologici e iconografici principali non costituiscono veri e propri indicatori temporali, piegandosi più che altro alle simpatie del committente.

Confrontando i vertici qualitativi della rappresentazione e la sua iconografia è tuttavia possibile avanzare qualche suggerimento cronologico, che possa fare chiarezza nel ricco *corpus* presentato.

Le prime raffigurazioni del santo cavaliere sembrano derivare all'iconografia del vessillo del Comune<sup>15</sup>, in cui il mostro, nel recupero di una tradizione che guarda all'Oriente, appare serpentiforme e prono, come d'altronde lo immortalava anche il pittore costantinopolitano attivo a inizio Trecento chiamato ad affrescare le pareti della cattedrale genovese<sup>16</sup> (FIG. 345). Il sovrapporta di Santa Maria di Castello, così come quello di vico Mele, oltre che per i motivi stilistici e sociali evidenziati nei capitoli precedenti, sembrano essere accomunati da una datazione allo scadere della prima metà del Quattrocento anche in base a questa primitiva codificazione dell'iconografia del santo cavaliere. Si possono inserire in questa tipologia gli esemplari di via della Posta Vecchia 12 (FIG. 346), che del modello di Castello pare riprendere persino la postura stante e leggermente arcuata della principessa, e tre diversi rilievi (FIGG. 347-349) che, nell'adottare lo schema con il drago steso a terra, dal corpo ancora serpentiforme, e una fitta capigliatura ricciuta per il cavaliere, si rivelano essere pertinenti a uno stesso artefice, che ricalca il modello adattandolo allo spazio a disposizione: si tratta degli esemplari di Salita san Matteo, Salita San Siro e Via Ponte Calvi. Della stessa serie si può citare infine il bell'esemplare di vico Casana (FIG. 353), che, sebbene estremamente consunto, rivela un'interpretazione peculiare del soggetto da parte del suo autore, capace di adottare un modellato più fluido rispetto agli artefici degli altri sovrapporta, rileggendo il tema in chiave personale. Allo stesso tempo, un simile ragionamento va condotto con la dovuta

---

<sup>13</sup> Su questi aspetti cfr. 3.2 e 3.3.

<sup>14</sup> Per le teorie sulle personalità che potevano fregiarsi di questa rappresentazione, cfr. BOCCARDO 1983.

<sup>15</sup> Sul vessillo civico, cfr. PAVONI 1983, p. 46; GROSSO 1914, p. 161-162.

<sup>16</sup> Sul ciclo cfr. ALGERI, DE FLORIANI 1991; DI FABIO 1992; DI FABIO 1998; CORNELI 2000; DI FABIO 2005; RENTETZÉ 2012.

prudenza, in quanto la presenza di questo elemento iconografico non certifica sempre una datazione precoce, come testimonia l'esemplare posto ad ornamento di un'abitazione in via Pré 68 (FIG. 350), dove la rappresentazione del palazzo sullo sfondo, degli armigeri e della conformazione stessa della bestia, più simile a una foca che a un feroce drago, fanno propendere per una datazione assai posteriore, in cui l'autore, probabilmente su direttiva dei committenti, ha evidentemente saccheggiato le invenzioni iconografiche di Giovanni e Michele, traducendole con uno stile più impacciato. Lo stesso tipo di drago, che assume caratteristiche meno serpentine, si ritrova ad esempio nel portale murato come accesso alla dimora del capitano Enrico D'Albertis, che con i suoi dettagli anomali rispetto al canone giovanneo (come si vede ad esempio nella principessa che scappa lasciando al giogo del vento il panneggio della veste, rifranto e accartocciato) si colloca verso la fine del XV secolo, accogliendo le suggestioni 'cartacee' della poetica mantegazzesca (FIG. 351).

A eccezione del sovrapporta di via Pré, databile probabilmente agli anni Novanta del secolo, queste prime codificazioni del tema del santo cavaliere si credono collocabili tra il 1447-48 e il 1460<sup>17</sup>; da questo momento in avanti, a riscuotere maggiore successo sarà l'iconografia del drago rampante e combattente, ricalcato sul modulo elaborato da Giovanni da Bissone nel 1457.

Dall'interpretazione favolistica data da Giovanni nell'esemplare di palazzo Doria-Quartara discendono direttamente quelli in marmo di vico Indoratori 2 (FIG. 171) e in pietra nera del Victoria & Albert Museum (FIG. 357), che riprendono con lo stesso gusto narrativo l'intera ambientazione naturalistica del prototipo, permettendo di ipotizzare una datazione che non si spinge oltre gli anni Settanta, specie per il primo rilievo, di cui si è discussa l'attribuzione a Michele D'Aria nel paragrafo dedicato allo scultore. Il coevo sviluppo di tipologie che, come si evince dal manufatto di piazza Cattaneo (FIG. 352), riprendono la vicenda traducendola in forme più astratte, per cui i protagonisti figurano su sfondi neutri e attornati da emblemi araldici incastonati in cimieri ornamentali in luogo degli armigeri, dà inizio a una serie di motivi ibridi, in cui (se a chiudere la scena vi sono questi elmi chiamati con felini, volatili o angeli, tipici di una prima fase della codificazione della scena), il drago appare però vigile e scattante come nella versione giovannea del 1457, complicando ulteriormente la questione cronologica<sup>18</sup>. Lo stile potrà allora venire in aiuto a dirimere la questione, relegando le emulazioni più schiette a una discendenza diretta dai prototipi.

<sup>17</sup> A questa fase vanno ascritti anche i sovrapporta in marmo dell'Oratorio di Cornigliano e di via Canneto il Lungo 67r, cui si aggiungono quelli in pietra nera di piazza San Cosimo, estremamente danneggiato, e del Museo di Sant'Agostino, numerato 198.

<sup>18</sup> Appartengono a questa tipologia gli esemplari di villa Imperiale; piazza Pellicceria Superiore 3; MSA 528; MSA 527.

Come si è evidenziato, ad esempio, di poco posteriore l'esemplare di palazzo Doria-Quartara dovrebbe essere il bel portale di salita San Matteo 17<sup>19</sup>, in cui il volto del santo presenta fisionomie tipicamente gaginiane, tanto da far pensare un'influenza marcata del maestro in questa realizzazione, che scade nelle figure imbambolate delle figure quinta o della fanciulla. Diversamente, lo stupendo esemplare di via Canneto il Lungo 29r<sup>20</sup>, nonostante la soluzione figurativa prettamente araldica, presenta un'eleganza e una forza plastica, oltre a una ritmata sapienza compositiva, che sembrano ammettere una datazione prossima alla fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta del secolo. Date le caratteristiche del sovrapporta, specie nel confronto che si può instaurare tra gli angeli dei cimieri e il putto effigiato su una delle mensole (FIGG. 149) dei ritratti dei benemeriti di palazzo San Giorgio, sembra possibile riferire questo rilievo a Michele D'Aria, trovando conferma della datazione avanzata (le date del ciclo scultoreo sono contenute tra il 1466 e il 1490).

Vicino a questo esemplare è il sovrapporta con armi De Franchi (FIG. 355), oggi scomparso, che Hanno-Walter Kruft, sbagliando, credeva posto ad ornamento dell'ingresso di palazzo Grillo, in vico Mele<sup>21</sup>. Dalle foto storiche a disposizione si evince la grande capacità plastica del suo artefice, in grado di raggiungere effetti di tutto tondo; la tendenza ad accentuare l'arcata epigastrica nelle armature dei soldati inoltre è perfettamente riscontrabile sia nel portale Spinola datato al 1480 che un tempo ornava l'accesso di una cappella alla Certosa di San Bartolomeo (FIG. 403, 407, 408) sia negli armigeri abbigliati all'antica del sovrapporta del *Trionfo Doria* (FIG. 187), confermando una datazione tra all'ultimo quarto del secolo.

Alle due opere citate si può accostare anche l'esemplare frammentario di vico alla Torre delle Vigne (FIG. 354), che, oltre a condividere con i precedenti il formato a tabella, presenta innegabili affinità di modellato. L'elemento del manto del cavaliere, ad esempio, così come la decorazione della veste dell'angelo e il ripiegare tagliente dell'abito regale della principessa sembrano lasciare ipotizzare un'autografia non dissimile dai precedenti esemplari.

Per la qualità plastica del modellato possiamo rilevare, inoltre, una certa analogia tra l'artefice di questo gruppo e il creatore del sovrapporta oggi conservato al Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City (FIG. 356), le cui figure-quinta riprendono lo stesso schema degli esemplari citati nel

<sup>19</sup> Cfr. CERVETTO 1903, p. 251, nota al doc. XI (precedente al portale Doria Quartara, attribuito a Giovanni Gagini); VENTURI, p. 840 (precedente al portale Doria Quartara, Giovanni Gagini); KRUF s.d. [1971], pp. 12-13 (1470-1480, non esprime attribuzione).

<sup>20</sup> Hanno-Walter Kruft affianca questo rilievo all'esemplare scomparso con armi De Franchi che lo studioso crede essere il sovrapporta di palazzo Grillo, proponendone un'attribuzione a Giovanni Gagini, e pertanto proponendo una datazione al 1455 (KRUF s.d. [1971], p. 12). Sul pezzo si vedano anche SUIDA 1906, p. 57 (Pace Gagini); GROSSO 1926, p. 58 (Pace Gagini).

<sup>21</sup> Sul sovrapporta, forse proveniente da Vico Mele 11, dove è individuabile, dalla consultazione dei registri della *Gabella possessionum*, l'effettiva presenza di una consorte De Franchi (POLEGGI 1980, pp. 202-210), cfr. KRUF s.d. [1971], p. 10-11; ALGERI 1977, p. 69; MÜLLER-PROFUMO, 1992, pp. 98-100.

panneggio delle vesti, nella loro decorazione e nella conformazione di capigliature a ali, dalle sommità ricurve, dimostrando, dunque, di appartenere a uno stesso ambito.

Di diversa qualità e foggia, sebbene del tutto coerenti ai modelli genovesi, appaiono le realizzazioni richieste dai committenti per i propri palazzi siti in territori posti sotto la diretta influenza della Repubblica, come Savona, Levanto o le città di Corsica, che si rivolgono alle botteghe genovesi per rispondere a precise esigenze celebrative con un chiaro intento emulativo<sup>22</sup>.

Un caso particolare in quest'ambito è costituito dal gruppo di rilievi dell'isola di Chio<sup>23</sup>, le cui dimore vengono abbellite nel corso dell'ultimo quarto del Quattrocento da una profusione di ornamenti marmorei per volontà della famiglia Giustiniani. Di queste committenze si trova memoria in alcuni atti notarili datati tra il 1486 e il 1515<sup>24</sup> oltre che nelle testimonianze figurative superstiti, che effigiano *San Giorgio combattente*, come rivelano i due esemplari conservati al Museo Bizantino, ma anche altre tematiche a carattere religioso, come l'*Annunciazione* o il *Trigramma Bernardiniano* sorretto da angeli, in piena sintonia con i prototipi genovesi, fornendo utili puntelli cronologici circa lo stile di esportazione a fine secolo.

In base alle considerazioni di ordine cronologico compiute circa la rappresentazione del *San Giorgio combattente* si possono analizzare anche i sovrapporta il cui protagonista è un altro santo patrono, San Giovanni Battista, pur presenti in quantità minore. Il protagonista è effigiato solitamente in contesti narrativi, che lo ritraggono durante la meditazione nel deserto o in atto di battezzare Gesù. La scelta di questa tematica non risponde solo a esigenze devozionali, ma va messa probabilmente in relazione, come ha rilevato Piero Boccardo, con la potente *Consortia* del Battista, di cui facevano parte eminenti cittadini. Riferito proprio a una dimora di proprietà della confraternita sembra essere il rilievo oggi custodito presso le sale dello Spencer Museum of Art (University of Kansas, Lawrence), attribuito univocamente a Domenico Gagini ed effigiante *San*

---

<sup>22</sup> Su queste vicende cfr.

<sup>23</sup> L'isola di Chio, nell'Egeo settentrionale, fondaco commerciale genovese dal 1261 al 1566, era un importante scalo commerciale oltre che un noto centro di estrazione di mastice e allume. Per gestire al meglio le potenzialità commerciali dell'isola si creò una coalizione di famiglie, riunite sotto l'egida dei Giustiniani nella società della «Maona», con sede a Genova. Ma il legame con la Repubblica non era destinato a risolversi esclusivamente nei rapporti politici ed economici, e presto riguardò anche gli aspetti culturali: anche Chio venne coinvolta infatti, a metà del XV secolo, da quella corrente archeologizzante, che lentamente si andava diffondendo a Genova e in tutta Italia, grazie a committenti e personalità di alto spessore culturale, dedite al buon gusto e estimatrici di opere d'arte antica. È a questi fenomeni sociali, economici e culturali che si deve la presenza a Chio di numerosi sovrapporta, il numero maggiore dei quali presenta la vicenda del Santo cavaliere. Sui rilievi di Chio cfr. HASLUK 1911, pp. 329-330; KRUF s.d. [1971]; BOCCARDO 2005, pp. 167-181.

<sup>24</sup> I documenti tramandano notizia di due artefici che si trasferirono per un certo periodo a Chio mettendosi al servizio dei Giustiniani. Il 26 gennaio del 1485 Pietro da Ruggia si accorda con Baldassarre Giustiniani, agente per conto di Giovanni Antonio Giustiniani, promettendo di trasferirsi a Chio e di lavorare per il nobile per i sei mesi successivi (ASG, *Notai antichi*, 1028C, n. 71; ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 276-278). Nel 1515 sarà invece Francesco da Bissone a recarsi sull'isola greca per un anno al fine di ottemperare alle richieste di Raffaele Giustiniani, figlio di Giovanni Antonio (ALIZERI 1870-1880, V, 1877, pp. 60-61 nota 1)

*Giovanni Battista nel deserto e angeli*<sup>25</sup> (FIG. 360). L'attribuzione, convalidata dalla presenza di figure morbidamente tornite con scalpellate fluide, come è solito fare Domenico, fa propendere per una datazione anteriore al 1456-57, momento in cui si colloca la partenza del Gagini dalla città ligure. *San Giovanni Battista nel deserto* è immortalato altresì in altri tre sovrapporta, uno in pietra nera in vico Mele 16 (FIG. 363-366), e due, dello stesso materiale, conservati al Museo di Sant'Agostino, provenienti rispettivamente da palazzo Peirano Botto, in Albaro e da una casa in via del Molo. Il primo esemplare si presenta del tutto eccentrico rispetto al gruppo di opere qui enucleate, rendendo veramente complesso un tentativo di ordine cronologico: il cimiero con lo stemma del committente è infatti sormontato dal ritratto del nobile stesso, il quale viene introdotto al Padre Eterno, che fa capolino da un angolo del rilievo, dal santo patrono, che a sua volta condivide il protagonismo della scena con un grande felino, un gigantesco volatile e ingombranti alberi. L'attenzione al dettaglio e al dato ornamentale, come si nota dalla resa minuziosa delle ciocche del vello del Battista o dalla differenziazione di modellato tra il manto della bestia e il piumaggio del pennuto, si riscontra anche nella resa degli alberi, che portano alla mente gli stessi tipi eseguiti come figure-quinta nel sovrapporta con *San Giorgio* di Santa Maria di Castello, lasciando optare, in via del tutto ipotetica, per una datazione prossima agli anni Cinquanta. Tra i due esemplari musealizzati, invece, se il primo risponde a un gusto perlopiù fiabesco<sup>26</sup> (FIG. 362), per cui i singoli alberi che sorgono sopra rilevate zolle di terra sono animate dalla presenza di diverse bestie colte in vari atteggiamenti, permettendo di avanzare una datazione abbastanza arcaica, intorno al 1450-60, il secondo<sup>27</sup> (FIG. 361) sembra ascrivibile alla decade successiva, essendo molto più raffinato nella scelta compositiva, che prevede la presenza dei due cimieri sormontati da angeli come figure-quinta, così come nella restituzione della scena fiabesca alle spalle del Santo, dove molto minuziosamente è riprodotta un'oasi in cui appaiono un torrente e varie specie animali e vegetali.

Il soggetto dell'*Annunciazione* è considerato da Hanno-Walter Kruft una delle prime manifestazioni di decorazione dei fornic di ingresso delle abitazioni. Connotate da un forte sentimento devozionale, che mette in secondo piano il riconoscimento tramite l'apposizione dell'emblema araldico, spesso queste raffigurazioni si presentano sotto forma di targhe isolate, non necessariamente larghe quanto un architrave e meno seriali nelle misure, oltre a non esibire tracce di un legame con eventuali stipiti. Se queste considerazioni possono far pensare a una prima elaborazione della sovrapporta scolpita, tuttavia lo stile con cui sono condotti questi esemplari denota perlopiù una consapevolezza di modellato e un'impostazione compositiva, piana e ordinata,

<sup>25</sup> Inv. KSF5M. Il rilievo arriva negli Stati Uniti dopo una permanenza presso la collezione Contini Bonacossi di Firenze, dove è localizzato nel 1941, quando viene venduto alla Collezione S.H. Kress di New York e da qui passa allo Spencer Museum of Art di Lawrence, Kansas, dove è ad oggi custodito. Cfr. VALENTINER 1940, p. 81 MIDDELDORF 1976; BOCCARDO; DI FABIO 2004a. Cfr. paragrafo 1.4 *Domenico Gagini*.

<sup>26</sup> MSA 382, cfr. *Museo di Sant'Agostino*, p. 146.

<sup>27</sup> MSA 335, cfr. *Museo di Sant'Agostino*, pp. 146-147.

che non si addice a occupare una posizione all'inizio del fenomeno di diffusione dei portali. È più probabile ipotizzare pertanto una cronologia più addentro la seconda metà del secolo, forse a partire dagli anni Sessanta, in concomitanza con l'espandersi del fenomeno civico dei sovrapporta ornamentali. D'altronde la diffusione stessa di questo genere di tematica devozionale va ascritta all'azione di riforma religiosa portata avanti dall'Osservanza domenicana, installatasi a Santa Maria di Castello alla metà del secolo, e appoggiata dalle politiche di riforma di Eugenio IV. Tra gli esemplari più interessanti per comprendere lo scarto cronologico troviamo quello conservato all'Art Museum di Seattle<sup>28</sup> (FIG. 367), che condivide con il rilievo di Salita San Nicolosio (FIG. 368) una medesima composizione, con il grande vaso di fiori al centro, differenziata solo per la diversa concezione del trono virgineo, ancora goticeggiante nel primo e già classicamente inteso nel secondo, in risposta a esigenze prospettiche<sup>29</sup>. Differenti forme di leggio e la scelta di attorniare la scena con stemmi laterali si riscontrano invece nei sovrapporta già in vico Mele 14r, in cui il vaso centrale risulta ridimensionato, e nel manufatto conservato a Londra (V&A Museum) e datato all'ultimo quarto del Quattrocento, dove l'omissione di vaso e trono della Vergine sono compensati dalla presenza di due puttini alati reggi stemma (FIG. 369).

Agli esemplari elencati, tutti afferenti a diverse iconografie religiose, è spesso affiancato il *Trigramma di Cristo*, che, come ha messo in luce Piero Boccardo, è senza dubbio collegato al successo riscontrato dalle prediche che il Santo, canonizzato nel 1450, condusse in città nel corso della prima metà del secolo<sup>30</sup>. Per un genovese del Quattrocento il richiamo al recupero dei valori della religione cristiana propugnato dalle omelie del santo senese, che più volte aveva predicato «l'introduzione del Monogramma di Cristo, in luogo di stemmi faziosi di parte, tra le insegne distintive delle case»<sup>31</sup> era inteso anche come recupero dei valori civici, e si faceva portavoce di un'auspicabile pacificazione tra le fazioni cittadine nel santissimo nome di Cristo, che avrebbe potuto imporre una vera e propria concordia civica. La diffusione del simbolo bernardiniano trovò pertanto un grande favore nei sovrapporta cittadini e se può presentarsi insieme ad altre categorie iconografiche può comparire anche da solo, in soluzioni più o meno complesse, perlopiù caratterizzate da ghirlande attorniate da angeli. Lo stesso Boccardo ascrive questa tipologia a una produzione di fascia medio-bassa, per via della semplicità del soggetto e della resa spesso non troppo riuscita dei manufatti, solitamente realizzati in pietra nera di Promontorio, del tipo del sovrapporta di via del Campo 11r (FIG. 374), cui però si possono affiancare rilievi come quello conservato in vico degli Adorno (FIG. 373), dove il monogramma centrale è retto da due robusti puttini incorniciati da alberi e stemmi e

<sup>28</sup> Inv. 55.217, provenienza sconosciuta.

<sup>29</sup> Lo stesso trono ancora adorno di gattoni goticeggianti si ritrova in vico della Croce Bianca.

<sup>30</sup> Sul significato delle prediche bernardiniane in relazione al tessuto cittadino cfr. BOCCARDO 1983, p. 45; BOCCARDO 1985 p. 27; BOCCARDO 2005, pp. 172-173.

<sup>31</sup> Cit. DE NEGRI 1968, p. 652.



coronati da una tabella sovrapporta con il gruppo della *Vergine col Bambino*. Peculiare per questa tipologia è il sovrapporta di vico della Torre di San Luca (FIG. 371), dove il trigramma è inserito in una ghirlanda coronata e sorretta da due angeli e un serafino, affiancato da due armigeri reggitemma e circoscritto ai lati da due figure entro nicchie effigianti la *Fede* e la *Carità*, il cui abbigliamento (FIG. 372), dalle vesti panneggiate con quel caratteristico stile che connota le produzioni della Certosa di Pavia, permette una datazione tra il 1480 e il 1490. Estremamente interessante, infine, risulta l'esemplare oggi conservato presso il Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco<sup>32</sup>, a Milano, che si distingue dalla serie per essere realizzato in marmo (FIG. 375-379). La schiera di angeli intorno al trigramma appaiono di una qualità altissima, torniti e sodi nelle tipologie, estremamente variati nelle espressioni e nelle azioni, e avvolti in morbidi vesti che aderiscono al corpo in maniera naturale, lasciandone intuire le corrette proporzioni<sup>33</sup>. L'idea compositiva stessa è variata rispetto alle più semplici tipologie in pietra nera, arricchita dalla presenza di serafini nella ghirlanda e dall'inserimento delle due figure di committenti, che purtroppo restano non identificati, nonostante la presenza delle iniziali M e N ai lati della rappresentazione. I due personaggi, calati in un contesto naturalistico evocativo, condividono con gli angeli le pose inginocchiate e il modo di panneggiare le ampie vesti, rigorosamente immaginate sulla moda dell'epoca, come dimostra il gustoso dettaglio del copricapo poggiato sul terreno davanti al personaggio maschile, o le deliziose pantofole che lo stesso indossa. I due volti dei committenti, sebbene non siano eccessivamente marcati in senso veristico, non condividono l'astrazione idealizzante degli angeli, confermando l'attenzione al dato reale dell'artefice, che già si esprime nella lavorazione dell'abbigliamento. Il modo di piegheggiare, infine, non sembra così affine alla cerchia dell'Amadeo, come sostiene il Kruft, palesando una più diretta discendenza dalle soluzioni della tradizione lombardo-genovese, come dimostrano le stoffe che, in abbondanti ripiegamenti, si adagiano ai piedi delle figure, in maniera analoga ai personaggi di Giovanni da Bissone o Michele D'Aria, con i quali, tuttavia, i confronti con le opere note dei due maestri non sembra convalidare un'attribuzione. La presenza del committente inginocchiato in vece degli stemmi gentilizi si riscontra anche nel frammento di sovrapporta conservato in un locale commerciale nel palazzo di Branca Doria e attribuito a

<sup>32</sup> Inv. 1178. Sul manufatto cfr. L. Tosi in *Museo d'Arte Antica* 2013, II, pp. 76-80, con bibliografia precedente. Attribuito inizialmente all'Amadeo (Lehman, 1928 pp. 14,82) è avvicinato alla scuola gagesca e in particolare a Pace da Vigezzi (1934, I, pp. 31, 170, n. 516), contraddetto poi da Valentiner, che lo attribuisce a Domenico (1940, p. 82); Kruft riprende l'orientamento amadeesco (1971, p. 22 nota 21), mentre Fiorio e Vergani la ascrivono a un anonimo artista ligure della bottega dei Gagini da Bissone (2010, p. 213 n. XI.7).

<sup>33</sup> Hanno-Walter Kruft vi individuava addirittura un preciso riferimento all'antico, in particolare a un sarcofago murato lungo le pareti esterne della cattedrale genovese (p. 9).

Domenico Gagini<sup>34</sup> (ante 1457), caratterizzato dall'incredibile dettaglio della cromia color oro e porpora, applicata probabilmente per impreziosire il materiale di supporto (FIG. 380).

A sottolineare i tranelli cronologici cui l'analisi iconografica può andare incontro, si cita ancora l'esempio del portale in pietra nera ubicato nei locali della chiesa della Santissima Annunziata di Portoria, che già il Krufft rendeva noto nella sua pubblicazione<sup>35</sup>. L'opera è particolare per l'inconsueta presenza della datazione (1488), e per la conformazione che assume, in cui architrave e lunetta compaiono entrambe intagliate, l'una con il trigramma bernardiniano interposto agli attori dall'*Annunciazione* e l'altra con la scena narrativa di *San Francesco che riceve le stimmate*. Il decorativismo della scena, con lo sfondo roccioso e gli alberelli esili dalle fitte chiome, i panneggi fitti e i gesti bloccati delle figure, sembrano scadere nel manierismo dei modi delle prime formulazioni di sovrapporta dai toni fiabeschi, cui si unisce il linguaggio formale recentemente importato dal pavese, come si vede nella veste stropicciata dall'angelo. Una simile traduzione risulta priva del senso di monumentalità e di profondità, che si può ammirare, invece, nei portali della Certosa di Rivarolo (1472-1480), ora a Londra (FIG. 402, 409, 410), segna una tendenza che, sebbene apprezzata dal panorama locale, verrà stancamente riproposta sino alla fine del secolo, cui si può ricondurre anche il rilievo ora nell'atrio della Meridiana con l'*Adorazione dei Magi*.

In questa cernita sulle caratteristiche dei sovrapporta e dei portali genovesi appare opportuno aprire, infine, una breve digressione sull'uso dei materiali con cui questi furono realizzati. Si tratta generalmente di due tipi di supporti lapidei, il marmo bianco di Carrara e pietra nera<sup>36</sup>.

Per ciò che concerne il marmo, la questione è abbastanza chiara: espressione di prestigio, il materiale è preferito da gran parte delle famiglie signorili per affermare di riflesso il pregio della dimora che il portale adorna. La candida materia veniva spesso, una volta lisciata e rifinita, lumeggiata d'oro, al fine di evidenziare le porzioni che si desiderava maggiormente porre in evidenza. Si tratta di una pratica testimoniata dai documenti, come rivelano i contratti registrati nei cartulari del Banco di San Giorgio per le decorazioni da apportare alle statue commissionate a Michele D'Aria negli anni Settanta del secolo, in cui alcuni pittori vengono pagati per applicarvi le dorature<sup>37</sup>. Tale prassi, tuttavia, non sembra estranea neanche ai lavori intagliati nella pietra nera<sup>38</sup>, come si evince dal sovrapporta realizzato per gli interni di Palazzo San Giorgio dallo stesso D'Aria,

---

<sup>34</sup> Cfr. KRUFFT s.d. [1971], p. 8; KRUFFT 1972). Realizzato in pietra nera, la peculiarità del sovrapporta sta nel riscontro di pigmenti cromatici sulla sua superficie, porpora e oro, che occultando probabilmente in parte la materia utilizzata avrebbero conferito ulteriore pregio alla rappresentazione.

<sup>35</sup> La data che appare sul portale coincide con il contemporaneo riassetto del complesso conventuale. Estremamente consunto, il portale è noto tramite riproduzioni storiche. Federico Alizeri (V p. 24) propone un'attribuzione a Gasparo della scala da Carona. Cfr. KRUFFT s.d. [1971], p. 9, 13 fig. 4.

<sup>36</sup> Sui materiali lapidei utilizzati in Liguria dai lapidici cfr. MARCHI 1993; BOCCARDO 1983; BOATO 2005.

<sup>37</sup> Cfr. paragrafo 1.4.3.

<sup>38</sup> Sull'utilizzo delle ardesie e della pietra nera di Promontorio, oltre che sulle caratteristiche fisiche e naturali, cfr. BOCCARDO 1983, pp. 41-53; 1984-85, pp. 22-39 e MARCHI 1993, pp. 61-63. 50 Cfr. scheda n. 23 e n. 30.

che ha conservato, su tutta la sua superficie, tracce della preziosa cromia<sup>39</sup>. Per questo genere di produzioni, inoltre, è testimoniato anche l'uso della colorazione, come denota l'esemplare frammentario già citato, con figure inginocchiate di angeli, che vanta tracce di una viva policromia rosso e oro<sup>40</sup> (FIG. 380). La realizzazione di intagli in pietra nera, da queste prime considerazioni, non sembra dunque rispondere necessariamente a una produzione di serie B, come la critica ha spesso sostenuto, pretendendo una separazione tra committenze signorili, in marmo, e committenze di ambito artigiano, in ardesia o pietra nera<sup>41</sup>. Occorre dunque provare a fare chiarezza sulla questione. Il costo di approvvigionamento della pietra locale, certo inferiore rispetto al marmo, doveva essere approcciabile a un numero superiore di committenti, anche ai più modesti. Questi non sempre sembrano interessati alla qualità dei manufatti commissionati, quanto al significato che doveva avere socialmente il dimostrare di poter fregiare la propria abitazione con un intaglio al pari delle grandi dimore nobiliari dei Doria o dei Fieschi. Ci si riferisce in particolare a soluzioni che possono essere additate nei sovrapporta oggi al Museo di Sant'Agostino e al Victoria and Albert Museum<sup>42</sup>, che dimostrano la mano di uno stesso artefice non molto abile a tradurre i raffinati modi di Giovanni Gagini (FIG. 358). Sembra evidente, al contempo, che gli esemplari in marmo, per via della nota preziosità del materiale, siano appannaggio delle famiglie nobiliari, e lo rileva anche l'analisi della loro collocazione, come visto, che registra un massiccio impiego nelle aree in cui si concentrano gli insediamenti abitativi degli alberghi più celebri<sup>43</sup>. Se questo è indubbio, va tuttavia osservato che al materiale più prestigioso non necessariamente corrisponde un'esecuzione di adeguata finezza, e che allo stesso tempo la qualità dei sovrapporta in pietra nera, se presenta non di rado una maggior aderenza al rapporto qualità esecuzione/costo materico, annovera tra le sue file esemplari dal non trascurabile spessore plastico. Per esemplificare meglio il concetto sarà sufficiente confrontare i due sovrapporta conservati al Victoria & Albert Museum di Londra, di cui uno corrisponde a quello citato poco sopra (FIGG. 357, 358): seppur entrambi in pietra nera, la raffinatezza d'esecuzione di uno rispetto all'altro pone in dubbio l'assunto per il quale ogni esemplare in pietra nera fosse necessariamente espressione di una commissione poco prestigiosa, che poteva disporre di risorse economiche insufficienti a far eseguire il manufatto a un capo

<sup>39</sup> Sull'attribuzione di questo portale al D'Aria cfr. paragrafo 1.4.3.

<sup>40</sup> Cfr. KRUFTH s.d. [1971], p. 8. 21 nota 12. Conserva tracce di policromia anche l'esemplare con l'Adorazione col Bambino conservato al Museo di Sant'Agostino.

<sup>41</sup> Simili asserzioni sono state avanzate da Hanno-Walter Kruft per ciò che concerne lo stile di queste opere (), sia da Piero Boccardo ed Ezia Gavazza, per i dati emersi dall'analisi della collocazione urbana (1985).

<sup>42</sup> Inv. MSA 2955; inv. V&A 7256-1859.

<sup>43</sup> La massima concentrazione dei manufatti marmorei coincide con la macro area costituita da via San Lorenzo, Luccoli, Banchi e San Siro, in corrispondenza degli edifici che, secondo la stima della *Gabella possessionum* del 1450, indica i valori più alti. La studiosa evidenzia inoltre come l'uso dell'ardesia corrisponda alle aree di insediamento di attività commerciali e produttive, che giustificerebbero con il loro status sociale meno elevato l'adozione di un materiale più povero rispetto al marmo e di realizzazioni più modeste, cfr. GAVAZZA 1983, pp. 33-39, BOCCARDO 1983, pp. 41-53; BOCCARDO 1985, pp. 21-39). Sulla parziale obiezione a queste considerazioni cfr. *infra*.

maestro affermato, dovendo di conseguenza accontentarsi del lavoro di allievi, rischiando di ottenere, dunque, risultati mediocri e di discutibile eleganza. L'impiego dell'oro e della colorazione poteva inoltre garantire effetti di qualità e prestigio anche alla più economica pietra nera, incontrando le esigenze e i gusti dei committenti, come era accaduto, ad esempio, per gli interni di palazzo San Giorgio<sup>44</sup>. La questione sembra porsi dunque in termini più complessi, rispetto a una semplificazione bianco/nera, difficili da sciogliere, per cui, al di là delle esigenze economiche e rappresentative, è probabile non esistesse una ripartizione eccessivamente rigida tra l'un tipo di produzione e l'altra, dal momento soprattutto che il portale in sé, a prescindere dal suo materiale, era percepito dalla comunità quale emblema di affermazione individuale, incarnava tendenze di pensiero, scelte devozionali ed espressione d'appartenenza ad un determinato ceto sociale<sup>45</sup>.

Al di là delle minori spese di trasporto e costo intrinseco che indubbiamente sottendono al mercato della pietra di Promontorio, e quindi oltre le ragioni economiche, sembra lecito domandarsi quali ragioni orientassero la scelta dei committenti verso l'adozione dell'una o dell'altra materia. Proponendo una interpretazione più prudente rispetto a eccessivi schematismi in un senso o nell'altro, che sarebbero smentiti dai confronti oggettivi dei manufatti, si può azzardare una terza via per rispondere al quesito sulle scelte materiche dei committenti, ipotizzando che, in molti casi, dovesse essere dettata dai gusti personali della famiglia e da cosa questa voleva esprimere con la realizzazione che si apprestava a finanziare.

Se si accetta, ad esempio, la teoria per cui, in un primo momento, le famiglie coinvolte col Banco di San Giorgio avessero ricevuto dal XV secolo l'onore di poter fregiare i loro immobili con la rinomata raffigurazione del santo cavaliere, a indicare il proprio status economico, non sarà difficile perseguire questa ipotesi, per cui il tema veicolato doveva avere più valore rispetto alla scelta del materiale impiegato. Se così non fosse, d'altronde, non si spiegherebbe l'eccellente qualità di alcune delle opere che vantano questo supporto. Sembrano suggellare queste considerazioni le evidenze di alcune commissioni di rilievo, che sono tradotte con l'utilizzo della pietra nera, tra cui i due portali di accesso pertinenti alla famiglia Spinola e alla famiglia Doria di San Bartolomeo della Certosa (FIGG. 402, 403), databili al 1472 e al 1480, o, ancora, il portale interno nel palazzo di Andrea Doria (già Lazzaro) con la scena della *Resurrezione di Lazzaro* (FIG. 381).

Come si è cercato di dimostrare, analizzare questo tipo di produzione significa dar voce alle diverse componenti metodologiche con cui si può approcciare un'indagine storico-artistica: una sola attenzione stilistica, così come una sola riflessione iconografica, per quanto significative, non

---

<sup>44</sup> L'uso della pietra nera come materiale da costruzione era d'altronde estremamente apprezzato a Genova, come dimostra il suo utilizzo per enfatizzare gli elementi nodali delle architetture, quali chiavi di volta, peducci o costoloni. Lo dimostra persino il ritratto di interno che ci offre Giusto da Ravensburg nel suo affresco realizzato per Santa Maria di Castello, come la critica ha più volte notato, in cui elementi in pietra nera sono posti a decoro della casa genovese in cui è ambientato l'episodio dell'*Annunciazione*.

<sup>45</sup> Cfr. MÜLLER-PROFUMO 1992, pp.52-54 e 129-133

sarebbero sufficienti a spiegare il significato di un prodotto culturalmente nato per esigenze sociali e rappresentative, strettamente connesso al mutare delle vicende urbanistiche. L'ubicazione dei portali, la connessione tra la struttura architettonico-ornamentale e il tessuto urbano in cui sorgono, i motivi della loro adozione da parte dei cittadini, l'eventuale pertinenza a un'area produttiva o a una signorile, la scelta dei materiali impiegati per la produzione, uniti alla lettura stilistica e iconografica degli stessi, sono in grado di offrire una via allo studio capace di andare oltre il mero esercizio di stile e un ordinamento *ad annum*, riconciliando il manufatto con il suo significato storico.

#### 4.1.1 Tipologie

Per una classificazione di questi elementi architettonico-scultorei è possibile riconoscere e raggruppare alcune tipologie, nel tentativo di approssimare una cronologia di diffusione e aggiornamento di modelli. Nonostante le incalcolabili perdite e mutilazioni subite dai portali genovesi, si possono infatti individuare alcune tipologie strutturali, grazie alla ricchezza con cui questi elementi ancora popolano il centro storico. Anche in questo caso appare evidente come la divisione in tipologie non aiuti a una rigida ripartizione cronologica, sottolineando piuttosto la contemporaneità di alcuni tipi e il rapporto di filiazione tra altri, resi manifesti dall'analisi formale. Queste classificazioni sono, pressappoco, così riassumibili<sup>46</sup>:

- a. targhe isolate, cioè prive di stipiti o con semplici stipiti di sostegno, e poste a coronamento di un ingresso. Difficilmente concepite per essere tali, queste strutture sono quasi sempre il risultato di rimozioni o distruzioni di portali antichi, o frutto di ricollocazioni che implicano la perdita degli originali contesti d'origine. Fanno parte di questa categoria quasi tutti gli esemplari musealizzati;
- b. sovrapporta all'interno di un portale, con cui intrattiene un legame inscindibile, costituendo un *unicum* architettonico. Il portale ha struttura a trilita e il sovrapporta poggia direttamente sugli stipiti, decorati con profili imperiali<sup>47</sup> o ornati fitomorfi;
- c. sovrapporta all'interno di un portale a costituirne un *unicum* architettonico e decorativo con architrave e fregio. Questa tipologia può essere a sua volta articolata in varianti:

---

<sup>46</sup> Un simile schema, basato sulle sopravvivenze ancora *in situ*, è proposto in MÜLLER PROFUMO 1992, pp. 60-61 e, sebbene per la produzione specifica di portali con profili imperiali, in BEDOCCHI MELUCCI 1988. Una prima scansione in modelli, legati però a una evoluzione cronologica poco condivisibile, si trova in KRUFIT s.d. [1971], p. 7-15.

<sup>47</sup> Una disamina dei portali ornati da profili di imperatori è in BEDOCCHI MELUCCI 1988, p. 70. La studiosa compie una scansione in tipologie, prettamente legata agli esemplari con teste di imperatori entro clipei che qui si ripropone.

1. portale in cui gli stipiti e l'architrave sono decorati da un fregio continuo, coronato dal sovrapporta;
  2. portale in cui gli stipiti presentano una cornice a motivi ornamentali diversa da quella che decora l'architrave, coronato dal sovrapporta;
  3. portale in cui gli stipiti e l'architrave presentano fregi ornamentali a fregio continuo, sormontato da un sovrapporta che a sua volta risulta incorniciato da un fregio decorativo;
  4. portale poggiante su stipiti che a metà accolgono un clipeo con teste imperiali e con architrave decorato da un motivo ornamentale, affiancato da due profili di imperatori;
- d. portali in cui il sovrapporta, sempre più assimilato a un architrave decorato, scompare progressivamente, scomponendo l'unità ornamentale in favore di una rielaborazione dei singoli elementi architettonici, concepiti in senso funzionale. Gli stipiti sono spesso ornati da candelabre e motivi fitomorfi o da profili di imperatori e la porta può essere centinata, inserita in una cornice classicheggiante o in una trabeazione.

Ad analizzare le tipologie in cui si presentano le incorniciature dei fornic emerge che l'intento decorativo con cui essi vengono inizialmente concepiti, sia nella loro accezione singola, come accade per i sovrapporta in ardesia che abbelliscono gli ingressi ai vari locali del convento di Santa Maria di Castello (FIGG. 111-114), senza ulteriori eccessi ornamentali, sia nella più complessa versione celebrativa fornita da Giovanni da Bissone, progressivamente passa in secondo piano, per mettere in evidenza la componente architettonica della struttura. La decorazione, che uniformemente si distribuisce sugli elementi costitutivi dei portali di salita san Matteo 14 (FIG. 349), vico Indoratori 2, vico David Chiossone, facendone veri e propri elementi ornamentali, non è più protagonista: le targhe istoriate scompaiono, tramutate in trabeazioni dal decoro perlopiù aniconico poste tra articolate cornici, le cui componenti, desunte da un repertorio che si ispira sempre più all'antico, svolgono il compito di evidenziare le partiture strutturali, mettendo in risalto gli stipiti, che ora poggiano su veri e propri plinti e culminano con capitelli, le modanature, gli architravi. Ne sono esempi gli splendidi esemplari di piazza Sauli (FIG. 382) e via San Bernardo (FIG. 383), dove gli stipiti, arricchiti da motivi a candelabra, reggono capitelli compositi, sui quali si imposta l'articolato coronamento, che incastona entro due aggettanti modanature un sovrapporta ormai ridotto a fascia decorativa, popolato da puttini reggenti ghirlande, stemmi nobiliari, e il trigramma di Cristo, mentre un nastro a ovuli fioriti profila la luce del portale. La stessa decorazione a candelabre orna anche il portale di vico Fossatello 2, dove genietti, candelabre e delfini si estendono anche alla trabeazione.

Ulteriore complessità si raggiunge negli ultimi due esemplari della serie, datati al 1505 e al 1528, il portale eseguito dal Tamagnino per Palazzo Cattaneo Grillo, nella piazza omonima, al civico 2 (FIG. 226), e quello realizzato per il palazzo donato ad Andrea Doria in piazza San Matteo 17 (FIG. 387).

Un'ultima soluzione, probabilmente successiva, può essere incarnata dal portale in via della Posta Vecchia 2 (FIG. 384), dove le strutture architettoniche, evidenziate da profilature a rilievo su campiture lisce, sono arricchite da una struttura centinata e riducono gli ornati a messaggi simbolici posti lungo la stretta trabeazione, limitata da due teste all'antica, ripetute entro clipei negli spazi di risulta del fornice. La stessa struttura, con un ornato più classicista che si traduce in modanature a ovuli e perline, si ritrova nell'esemplare conservato al Museo di Sant'Agostino, da borgo Lanauioli (FIG. 385)<sup>48</sup>.

#### 4.1.2 Elenco di esemplari di portali e sovrapporta genovesi

Per ogni elenco, suddiviso per tipologie iconografiche e ordinato alfabeticamente, sono indicati dapprima gli esemplari ancora *in loco*, cui seguono i manufatti genovesi ricoverati presso i principali musei italiani e internazionali e, infine, i portali e i sovrapporta di influenza genovese concepiti presso altri contesti geografici. Le sigle (S) e (P) segnalano se l'elemento lapideo fa ancora parte di un portale (P) o se costituisce un singolo sovrapporta (S).

##### *Trigramma di Cristo*

- Vico degli Adorno, pietra di Promontorio, armi Adorno (S)
- Via San Bernardo, pietra di Promontorio (S)
- Via del Campo 11A, pietra di Promontorio, armi Navone (S)
- Vico Cicala 1, pietra di Promontorio, armi non identificabili (S)
- Vico Doria 1r, interno, pietra di Promontorio (S)
- Vico delle Fiascaie 5r, pietra di Promontorio (S)
- Vico Indoratori 2, interno, marmo, armi non identificabili (P)
- Piazza Ivrea 7, marmo, armi Doria (S)
- Via Lomellini 17, interno, pietra di Promontorio, armi non identificate (S)
- Via della Maddalena 9r, marmo (S)
- Vico San Cristoforo 12, pietra di Promontorio (S)
- Vico Scurreria 1, pietra di Promontorio (S)
- Vico della Torre di san Luca 6r, marmo, armi Spinola (P)
- Vico Untoria 9, S, pietra di Promontorio (S)
- Genova, MSA 236, S, ardesia, armi Vivaldi (S)
- Genova, MSA 529, dalla zona di Ponticello, pietra di Promontorio, armi non identificabili (S)
- Genova, MSA, depositi, ardesia, armi non identificabili (S)

<sup>48</sup> Cfr. KRUF T s.d. [1971], tav. 40.

- Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica (inv.), marmo (S)
- Londra, Galleria Helm, (S) (Scomparso)
- Chio, Museo Bizantino, due frammenti
- Bonifacio (Corsica), Maison Charles Quint, marmo, armi Caracciolo (P)

### *Annunciazione*

- Via del Campo 35r, pietra di Promontorio (S)
- Vico del Campo 2, interno, pietra di Promontorio (S)
- Vico delle Cavigliere 21, pietra di Promontorio (S)
- Vico Croce Bianca 1, pietra di Promontorio (S)
- Archivolto de Franchi, pietra di Promontorio, armi non identificabili (S)
- Via Garibaldi 3, interno, pietra di Promontorio, armi Spinola (S)
- Soprintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali, già in Vico delle Mele 14r (o piazzetta san Sepolcro), pietra di Promontorio, arma Gambarotta (S)
- Salita San Nicolosio 17, pietra di Promontorio (S)
- Vico di Santa Fede 8, pietra di Promontorio (P)
- Chiesa di S. Agnese e N.S. del Carmine, Sacrestia, pietra di Promontorio (S)
- Chiesa SS. Annunziata di Portoria, pietra di Promontorio (P)
- Convento di Santa Maria di Castello, interno, marmo (S)
- Piazza Veneroso 4, interno, pietra di Promontorio (S)
- Genova, Museo del Castello d'Albertis, pietra di Promontorio (S)
- Genova, MSA 537, marmo (P)
- Savona, Palazzo Gavotti, pietra di Promontorio, già via Quadra Superiore (S)
- Savona, Palazzo Gavotti, pietra di Promontorio, già via Vacciolli (S)
- Parigi, Musée Jacquemart-André (inv. 79), marmo (S)
- Seattle, Seattle Art Museum, SAM 55.21, pietra di Promontorio (S)
- Levanto, SS. Annunziata, pietra di Promontorio, con di Anna Metterza (S)
- Cimitero di san Giovanni, Chio, marmo, armi Giustiniani (S)
- Cappella di San Fanorio, Neo Moni, Chio, ardesia, armi Castiglione (S)

### *Adorazione dei Magi*

- Vico Carmagnola 7, interno, Pietra di Promontorio (S)
- Via Orefici 47r, marmo, armi non identificabili (S)
- Palazzo Meridiana, Salita San Francesco 4, già via Canneto il Lungo 31, ardesia, armi non identificate (S)
- Via Paverano 55, Cappella del Piccolo Cottolengo, pietra di Promontorio, armi Doria (S)
- Genova, MSA 2146, Pietra di Promontorio, armi non identificabili (S)

### *San Giovanni Battista*

- Vico dietro il Coro di San Cosimo 12, interno, pietra di Promontorio (S)
- Via Filippo Corridoni 5, pietra di Promontorio (S)
- Vico Indoratori 2, interno, pietra di Promontorio, armi non identificabili (S)
- Vico delle Mele 6r, pietra di Promontorio, armi Serra (?) (S)
- Via Pré 8, pietra di Promontorio (S)
- Genova, MSA 335, pietra di Promontorio, dalla zona del Molo, ami Centurione (S)
- Genova, MSA 337, pietra di Promontorio, armi non identificabili, provenienza ignota (S)
- Genova, MSA 382, pietra di Promontorio, dalla zona di Albaro (S)



- Genova, MSA 572, S, pietra di Promontorio, dalla zona di San Lorenzo (S)
- Lawrence (USA), Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence (KS), marmo, già in via del Molo (S)
- Italia, Collezione privata, marmo, armi con iniziali (S)

### *San Giorgio e il drago*

- Via Canneto il Lungo 67r, marmo, armi non identificabili (S)
- Via Canneto il Lungo 29r, marmo, armi non identificabili (S)
- Vico Casana 52, marmo, armi non identificate (S)
- Piazza Cattaneo, marmo, armi Cattaneo (P)
- Convento S. M. di Castello, marmo (P)
- Piazza San Cosimo, marmo, armi non identificabili (S)
- Via Garibaldi 4, Camera di Commercio, interno, pietra di Promontorio (S)
- Palazzo San Giorgio, interno, pietra di Promontorio, stemma di San Giorgio (P)
- Villa Imperiale, marmo, armi Imperiale (P)
- Vico degli Indoratori 2, marmo, armi non identificabili (P)
- Via Luccoli 14, marmo, armi (S)
- Vico della Madonna 11 (illeggibile) (S)
- Salita San Matteo 19, palazzo Doria Danovaro, marmo, armi non originali (P)
- Piazza San Matteo 14, marmo, armi Doria (P)
- Vico Mele 6, marmo, armi Serra riscolpite (P)
- Già vico Mele 11, marmo (?), scomparso esemplare con armi De Franchi, già Vico Mele 11, armi De Franchi (S)
- Via dell'Oliva, marmo, armi Grimaldi-Oliva (P)
- Cornigliano, Oratorio di San Gaetano, marmo, armi Spinola (S)
- Piazza Pellicceria 3, marmo, armi Spinola (P)
- Via al Ponte Calvi 3, pietra di Promontorio, armi Gentile (S)
- Via della Posta Vecchia 12, pietra di Promontorio, armi non identificabili (P)
- Via Pré 68, pietra di Promontorio (P)
- Via San Siro 6, marmo (S)
- Vico Torre delle Vigne 1, marmo, armi de Franchi (S)
- Genova, Deposito Accademia Ligustica di Belle Arti, pietra di Promontorio, armi Doria (S)
- Genova, MSA198, pietra di Promontorio, armi non identificate (S)
- Genova, MSA 527, pietra di Promontorio, armi Fieschi (?) (S)
- Genova, MSA 528, pietra di Promontorio, armi non identificabili (S)
- Genova, MSA 2955, pietra di Promontorio, armi non identificabili (S)
- Genova, Museo del Castello D'Albertis, interno, marmo (P)
- Boston, Isabella Stewart Garden Museum, marmo (P)
- Kansas City (MO), The Nelson-Atkins Museum, marmo, armi non identificabili (S)
- Londra, V&A Museum (inv. 7255-1861), pietra di Promontorio, armi non identificabili (S)
- Londra, V&A Museum (inv. 7256-1859), pietra di Promontorio, armi Di Negro o Novelli (S)
- Berlino, Bode Museum (inv. AE 12), marmo (P)
- Chio, Museo Bizantino A, marmo, armi Giustiniani (S)
- Chio, Museo Bizantino B, marmo, armi Giustiniani e Castello (S)
- Firenze, Museo Bardini (inv. 128/180), marmo (P)
- Milano, Castello Sforzesco (inv. 1010bis), marmo, armi non identificabili (S)
- Chiavari, Società Economica di Chiavari (inv.), marmo, armi Doria (S)
- Levanto, Chiesa di N. S. della Costa, Salita San Giacomo 6, marmo, armi da Passano (S)
- Levanto, Salita san Giacomo 6, marmo, armi non identificate (S)
- Levanto, interno, Villa Tagliacarne Massola, via D. Viani 75, marmo, armi Tagliacarne (S)

- Savona, Vico Mandorla, marmo, armi Grillo (S)
- Savona, Palazzo Gavotti, marmo (S)
- Savona, Piazza Vescovado, marmo (S)
- Savona, Palazzo Bartolomeo Basso della Rovere, via Pia 15, marmo (P)

### *Altri soggetti*

- *Adorazione del Bambino*, chiesa di San Giovanni di Paverano, pietra di Promontorio, armi Doria (S)
- *Giona* (?), via Molassana, marmo (S)
- *Padre Eterno Benedicente*, Convento di S. M. di Castello, interno, pietra di Promontorio, armi Grimaldi (S)
- *Resurrezione di Lazzaro*, piazza san Matteo 17, palazzo di Andrea Doria, interno, pietra di Promontorio (P)
- *San Domenico*, Convento di S. M. di Castello, interno, pietra di Promontorio, armi Grimaldi (S)
- *San Domenico e i frati*, Convento di S. M. di Castello, interno, pietra di Promontorio, armi Grimaldi (S)
- *San Gerolamo*, Convento di S. M. di Castello, interno, pietra di Promontorio, armi Grimaldi (S)
- *San Gerolamo*, MSA 385, pietra di Promontorio (S)
- *Trionfo della famiglia Doria*, via D. Chiossone 1, marmo (P)
- *Trionfo della famiglia Spinola*, via della Posta Vecchia 16, marmo (P)

### *Portali con decori a candelabre e profili di imperatori*

- Via San Bernardo 16r, marmo (P)
- Via Fossatello 2, marmo (P)
- Piazza Grillo Cattaneo 2, marmo (P)
- Piazza San Matteo 17, marmo (P)
- Piazza Sauli 23r, marmo (P)
- Londra, V&A, già via Ponte Calvi, marmo (P)
- Savona, palazzo Richermo, via Quarda superiore 26 (P)
- Vico del Campo 5, pietra di Promontorio (P)
- Via Canneto il lungo 27, marmo (P)
- Vico Carmagnola 7, pietra di Promontorio (P)
- Piazza Cattaneo 25r, pietra di Promontorio (P)
- Piazza Cavour 7, pietra di Promontorio (P)
- Via Chiabrera 19r, pietra di Promontorio (P)
- Vico delle Fasciuole 14, pietra di Promontorio (P)
- Vico superiore del Ferro 1, pietra di Promontorio (P)
- Vico superiore del Ferro 13r, pietra di Promontorio (P)
- Via delle Grazie 48r, pietra di Promontorio (P)
- Vico degli Indoratori 4, pietra di Promontorio (P)
- Piazza della Lepre 9, pietra di promontorio (P)
- Piazza Pinelli 3, pietra di Promontorio (P)
- Piazza della Posta Vecchia 2, marmo (P)
- Via Posta Vecchia 12, pietra di Promontorio (P)
- Via di Pré 8, pietra di Promontorio (P)
- Piazza San Donato 21, pietra di Promontorio (P)
- Vico San Filippo, marmo (P)
- Vico San Matteo 12, pietra di Promontorio (P)

- Vico San Pancrazio 4, pietra di Promontorio (P)
- Via San Siro 4, pietra di Promontorio (P)
- Vico di Santa Fede 8, marmo(P)
- Piazza Sauli 3, interno, pietra di Promontorio (P)
- Piazza Stella 5, pietra di Promontorio (P)
- Vico degli Stoppieri 13, pietra di Promontorio (P)
- Savona, palazzo Del Carretto, via Orefici 2, marmo (P)
- Savona, palazzo Genitle Ricci, via Quarda 29, marmo (P)
- Savona, palazzo Pavese, via Pia 22, pietra di Promontorio (P)

## 4.2 La Scultura funeraria. Tipologie e stilemi di una bottega di successo

Tracciare una rapida rassegna delle problematiche inerenti la storia della scultura funeraria a Genova<sup>49</sup>, elencando le principali tipologie sepolcrali preferite e ambite dall'aristocrazia locale, può essere utile per valutare, infine, come si inserirono, in questo peculiare frangente intriso di celebrazione personalistica e fasto familiare, la forza e la gittata della tradizione scultorea impiantata da Giovanni da Bissone a partire dalla metà del secolo, valutandone i rapporti di influenza ed eredità.

Pur tenendo conto dei molti monumenti scomparsi o mutilati, il XIV secolo si era chiuso consegnando alla città una serie di tipologie funerarie di diversa foggia e qualità, che riscossero successo e continuità estremamente differenti. Due tra i più pregevoli monumenti funerari trecenteschi di cui si è preservata memoria sino ai nostri giorni - sebbene frammentaria - ovvero la tomba di Margherita di Brabante, eseguita da Giovanni Pisano nel 1313 per il complesso di San Francesco di Castelletto, e quella del cardinale Luca Fieschi, installata, per mano di una maestranza pisana, in Cattedrale, nelle loro complesse e articolate composizioni su più registri, non sembrano aver avuto molta fortuna nel corso dello stesso Trecento, così da non influenzare neanche il gusto del secolo successivo, ponendosi, nella nostra panoramica, come modelli imprescindibili per grado di committenza e qualità esecutiva, ma poco ambiti sul piano dell'emulazione cittadina<sup>50</sup>. Allo stesso modo anche la tradizione dei sarcofagi di memoria campionesa, dove sulla fronte compare solitamente la figura della *Vergine* attorniata da Santi, posta sotto una serie di arcate e tradotta in un modellato greve e compatto, come si ammira nell'esemplare fatto confezionare dalla Repubblica per Pagano Doria<sup>51</sup>, non sembra aver fornito gli elementi per contribuire a una diffusione stabile e duratura, capace di determinare le sorti della produzione successiva.

Il modello che sembra persistere con maggior tenacia, incontrando il favore della committenza dal XIV sino al primo XVI secolo risulta essere la raffigurazione giacente del defunto su lastra terragna<sup>52</sup>, forse maggiormente idoneo a rispondere a determinate esigenze di autocelebrazione e commemorazione individuale cittadina, rispetto ai modelli offerti dalla

---

<sup>49</sup> Sul problema si segnalano i seguenti contributi: ALIZERI 1839; *La scultura a Genova e in Liguria* 1987, I (*ad indicem*); CILIENTO, DI FABIO 1991; DI FABIO 2000, pp. 7-20; DI FABIO 2010a, pp. 263-288; DI FABIO 2014, pp. 123-139; MOZZATI, ZURLA 2014, pp. 33-68; ZURLA 2015, pp. 221-243.

<sup>50</sup> Rimangono testimonianze di questo genere di gusto orientato agli artefici pisani e alle tombe dalla complessa articolazione alcuni frammenti di *Angeli reggicortina* conservati al Museo di Sant'Agostino (inv. 48;1688; PB 2100a, b), ascritti a Giovanni di Balduccio ed eseguiti tra il 1325 e il 1328, cfr. DI FABIO 2004d.

<sup>51</sup> Cfr. DI FABIO 2004d.

<sup>52</sup> Per le origini della tomba terragna e la sua evoluzione, oltre ai suoi significati culturali e antropologici, si vedano, tra i molti contributi, i testi di GARMS 1999, p. 545; BACCI 2003; PANOFKY 2011, pp. 78-133.

tradizione allogena centro italica o lombarda con i sepolcri monumentali di papi, santi o alti prelati. Dalle effigi spiccatamente volumetriche di Jacopo da Varagine (già a San Domenico, 1298-1299) o Simon Boccanegra (già San Francesco di Castelletto, 1363), eminenti personalità cittadine cui vennero dedicati monumenti sepolcrali di cui ignoriamo le forme originarie, ma di cui restano le vivissime sperimentazioni ritrattistiche dei volti dei loro *gisants*, saranno le lastre terragne con l'effigie del defunto, già utilizzate per i sepolcri dell'arcivescovo Guido Scetten, a San Gerolamo della Cervera, o per quelli un tempo collocati a san Francesco di Castelletto, afferenti a Guglielmo Cybo (1310) e Luca de Carlo (1393)<sup>53</sup>, a riscuotere il miglior favore della committenza per tutto il XV secolo, postulando l'elaborazione di un modello veramente autoctono, per tipologia e traduzione stilistica. Luogo d'elezione cui destinare questo genere di prodotti scultorei e devozionali sembrano essere state soprattutto le sedi degli ordini mendicanti, che sin dal XIII secolo, d'altronde, avevano ottenuto il privilegio direttamente dall'autorità papale di accogliere le sepolture dei laici<sup>54</sup>.

Questo genere di effigi sono enucleabili oggi in una serie di opere custodite tra l'Abbazia di san Nicolò del Boschetto, il Museo di Sant'Agostino, la Certosa di San Bartolomeo a Rivarolo e il santuario di Nostra Signora del Monte, con datazioni che oscillano tra gli anni Sessanta del Quattrocento e gli anni Quaranta del secolo successivo, quando il volume delle lastre si alzerà progressivamente con effetti più morbidi e naturalistici<sup>55</sup>.

All'inizio di questa serie, in base alle informazioni note, si possono collocare i sepolcri contenuti presso il complesso di San Nicolò del Boschetto, sorto nella Val Polcevera, al di fuori delle mura cittadine verso ponente, per volontà della famiglia Grimaldi, che nel 1410 lo cedette alla congregazione di Santa Giustina<sup>56</sup>. I primi sepolcri che trovano posto nella chiesa<sup>57</sup> presentano una conformazione ancora goticheggiante nell'intelaiatura architettonica in cui sono collocati i ritratti giacenti dei defunti, come ben si percepisce dalla lastra di Teodisio Doria<sup>58</sup>, in

<sup>53</sup> Per le due effigi e le date trascritte nelle iscrizioni poste a corredo, cfr. PIAGGIO, *Epitaphia* ms., III, cc. 190v, 194v.

<sup>54</sup> Per il fenomeno e la fortuna di questa tipologia tombale presso gli ordini mendicanti, cfr. GARDNER 1992, p. 5; HERKLOTZ 2001, pp. 335-337; BOTTO 1987, pp. 209-210; BACCI 2003, pp. 67-69.

<sup>55</sup> Per una trattazione su questo genere di tradizione funeraria cfr. PARMA ARMANI 1987, pp. 330-331. Su queste opere cfr. *Infra*.

<sup>56</sup> Sul complesso: *Liber primus* ms.; PASQUA, *Memorie* ms., cc. 185-187; GISCARDI, *Origine* ms., cc. 588-589; PERASSO, *Memorie* ms., XI (ASG, *Manoscritti*, 845), cc. 353r.-375v.; *Collezione di notizie* ms., IX (ASG, *Manoscritti*, 557), cc. 1r.-149r; SALVI 1935; PENCO 1972; *Chiesa di San Nicolò* 1977; PATRONE, PAOLETTI 1982; BONZANO 1998; FERRARI 2000; GALLI 2001, p. 68.

<sup>57</sup> Sui sepolcri del complesso si vedano: SALVI 1935, p. 599; PENCO 1972, p. 422; *Chiesa di San Nicolò* 1977, pp. 5, 6, 13; PATRONE, PAOLETTI 1982, pp. 25, 49-51; PARMA ARMANI 1987, p. 330; FERRARI 2000; ZURLA 2015, p. 222.

<sup>58</sup> L'iscrizione che corre lungo il sepolcro recita: «HOC TUMULO IUSSIT THEDIXIUS AUREA CONDI EXTREMU(M) DEDERINT CUM SIBI FACTA DIEM VIX SIBI QUOD FUERIT PRESTA(N)TIUS EDERE POSIS IN PATRIAE STUDIU(M) VEL P(RO)BITATIS AMOR».

cui il coronamento della nicchia presenta una particolare conformazione a profilo mistilineo racchiuso da un arco ogivale inflesso, coronato da gattoni fiammeggianti e racchiuso da due pinnacoli, che proseguono la struttura portante, ornata da una *tracery* gotica (FIG. 388). La figura di Teodisio indossa un moderno copricapo ed è avvolta dalla blusa tipica dell'aristocrazia quattrocentesca, articolata in una fitta serie di pieghe tubolari che terminano in un elegantissimo orlo ondeggiante e sinuoso, scendendo parallele dal petto sino ai piedi, muniti di stivaletti e posti di profilo in un'insolita prospettiva per una figura sdraiata. Le maniche, invece presentano un modulo più disteso, assecondando il gesto delle braccia tipico per questo genere di raffigurazioni, per cui le mani si incrociano sul busto, non troppo definite nella loro anatomia. La datazione di questo modello deve precedere di poco le due effigi di Giano Cattaneo Grimaldi (FIG. 389) e Battistina Gentile (FIG. 390), anch'esse conservate presso il complesso, che si datano rispettivamente al 1468 e al 1470<sup>59</sup>. Sempre incorniciate da un'architettura goticheggiante ad arco inflesso e pinnacoli, le nicchie delle due figure si aprono tuttavia in un catino a conchiglia, ospitando effigi dai tratti fisionomici appena più marcati e connotati da una tornitura maggiore. A incrementare questa sensazione di maggiore volumetria accorrono le vesti, articolate in fittissime pieghe parallele condotte per entrambe le figure nel medesimo modo tagliente che conferisce loro un aspetto po' irrigidito e inamidato, risultando meno raffinato rispetto al modulo adottato per Teodisio. La figura femminile di Battistina appare più soda e rilassata, resa ancor più affascinante dal dettaglio del velo che si dirama in due code che scendono lungo i fianchi, mentre il Grimaldi, irrigidito nella postura delle spalle, si caratterizza per il volto, suggestivamente posto di tre quarti. A questi esemplari si unisce, per stile e datazione, un quarto manufatto (FIG. 391) che si trova oggi al Museo di Sant'Agostino, proveniente dalla chiesa di San Benigno di Capodifaro e ritraente un magistrato non meglio precisato della famiglia Grillo, in cui si palesa lo stesso gusto goticheggiante<sup>60</sup>. La lastra di Lazzaro Doria, che si è attribuita a Michele D'Aria nelle pagine precedenti, risponde allo stesso genere di manufatto, come si denota dalla la medesima articolazione spaziale e composizione figurativa, distinguendosi soltanto per una resa ritrattistica più veritiera (FIG. 158). La datazione proposta per il pezzo d'altronde, tra il 1472, data di fondazione della cappella di Lazzaro a San Bartolomeo della Certosa, e il 1486, anno in cui il nobile viene tumulato nel deposito che, nel

<sup>59</sup> Le datazioni sono desumibili dalle iscrizioni che corrono lungo i due sepolcri, che recitano: «IANUS GRIMALDUS CATANEO PATRI CIVI PATRICIO EX STIRPE MAGNONI PROAVI SUI PRIMI FONDATORIS AC PATRONI HUIUS MONASTERII HOV MONUMENTUM FECIT FIERI QUI VITA CESSIT MCCCCLXVIII DIE VI IANUARI» E «BAPTISTINA MATRONA PRECIPUA GENEROSI ANDREE GENTILIS FILIA SPECTATI Q(UONDAM) GERARDI AURIE RELICTA HOC SACRO TEGITUR SAXO ANNO 1470».

<sup>60</sup> Inv. MSA 991. La lapide è ritratta in PIAGGIO, *Epitaphia* ms., VI, c. 255r. Per le vicende che condussero la lastra al museo cfr. I. M. BOTTO, in *Museo di S. Agostino* s.d., p. 146.

testamento appena redatto, è definito *novus*, collima pressappoco con le datazioni dei sepolcri del Boschetto. Simili forme, ormai tradotte in una cornice architettonica più moderna, possiede inoltre la lastra di Bartolomeo Pammoleo, conservata nella chiesa di Sant'Andrea a Levanto e realizzata dallo stesso Michele nel 1495<sup>61</sup>. A questo gruppo leggermente posteriore si aggiunge infine una lastra, attualmente murata a parete lungo un corridoio che fiancheggia la navata principale della chiesa della stessa Certosa di Rivarolo in cui era collocato il sacello di Lazzaro Doria, di un personaggio maschile purtroppo non ancora identificato.

La tipologia di sepolcro riscuoterà successo anche con l'inizio del secolo successivo, sebbene si assista a un progressivo aumento dello spessore delle figure, che si elevano sempre di più dal piano di fondo, e a un adeguamento della loro cornice funebre, che da nicchia gotica assume le più naturalistiche sembianze di un letto di morte, ornato di drappi e stoffe preziose. Il complesso del Boschetto si configura luogo di riferimento anche per questa nuova accezione sepolcrale, conservando le tombe di Pellegrina Doria (FIG. 395) e Battista Spinola<sup>62</sup> (FIG. 396). Sebbene sia databile con certezza soltanto il sepolcro di Battista, risalente al 1539<sup>63</sup>, le affinità stilistiche tra i due depositi, che condividono uno stesso impianto compositivo e decorativo, con la stoffa tirata al di sotto del corpo del giacente e il cuscino dal medesimo pattern ornamentale, e risultano incorniciate da uno stesso motivo aniconico a intreccio floreale, avvicinano temporalmente le due lastre, permettendo di datare anche la tomba di Pellegrina<sup>64</sup>. La conduzione delle stoffe, morbidamente concepite, l'ampio trattamento delle maniche, ad ampi sbuffi vorticosi, la vena ritrattistica che anima i due volti, nonostante la pacatezza del loro sonno, e, infine, la resa così puntuale delle mani inanellate, fa pensare perfino all'intervento di una stessa bottega, se non del medesimo artefice. Altre due tombe similmente concepite si trovano invece presso il santuario di Nostra Signora del Monte e ricordano le sembianze di

<sup>61</sup> Su queste ultime due opere cfr. paragrafo 1.4.3.

<sup>62</sup> Sulle due tombe: SALVI 1935, p. 599; PENCO 1972, pp. 422-423; *Chiesa di San Nicolò* 1977, pp. 4, 9, 14, 15; PATRONE, PAOLETTI 1982, pp. 48, 52; BONZANO 1998, pp. 25-26, 43-45.

<sup>63</sup> La data è riferita nell'iscrizione ai piedi dell'effigie: «DOM BAPT(IST)AE SPI(NU)LA THOMAE F(ILII) OB VIRTUTE P(ER)PETUO HONORU(M) CURSUS TOTI CIVITATI P(ER)SPECTAM ALTER A RECUPERATA LIBERTATE GENUE(N)SIUM DUC CREATUS BIEN(N)IUM DUX CREATUS BIEN(N)IUM REM PU(BLICA) BENEET FELICITER GESSIT MOX AN(N)O MDXXXIX III K(A)L(ENDIS) SEPTE(M)BRIS AETATIS VERO SUE SEXAGESIMOSEXTO BEIFORTI QUOD OPPIDUM EIUS ERAT VITA FUNCTUS HIC UNA CUM TOMASI(N)A PRIORE CONIUGE QUIESCIT».

<sup>64</sup> La nobildonna, come ci informano i suoi testamenti, datati al 1514 e al 1520, desiderava essere sepolta in San Nicolò (6 gennaio 1514, ASG, *Nota antichi*, 1325, n. 18, cfr. citato in ZURLA 2015, p. 224 nota 11; 15 settembre 1520, cfr. BONZANO 1998, p. 44), al quale lasciò un legato nel 1522, che costituisce pertanto un *terminus post quem* per la sepoltura. L'iscrizione sul sepolcro recita: «HIC IACET PEREGRINA FILIA Q(UONDAM) D(OMINI) IACOBI DE AURIA Q(UONDAM) D(OMINI) DOMINICI BARTHOLOMEI UXOR THOME DE FRA(N)CHIS BURGARI Q(UONDAM) D(OMINI) BAPTISTE QUE SE(M)PER POTIUS RELIGIOSE VIXIT QUAM CO(N)IUGATE QUI THOMAS MARITUS PRO SUIS ULTIMIS DONIS HANC FIERI FECIT».

Stefano Salvago e Elianetta Vivaldi in due lastre realizzate nel 1520 e nel 1543<sup>65</sup>. La figura femminile, ugualmente avvolta dal velo che ammantava viso e collo, ricorda la figura di Pellegrina, con cui condivide, forse, l'autore.

Dalle testimonianze figurative a disposizione, sembrerebbe che l'aumento degli spessori delle lastre con giacenti coincida con l'inizio del secolo: si potrebbe ipotizzare dunque che la commissione dei grandi monumenti per la Spagna e la Francia, come quelli Ribera eseguiti dalla bottega di Pace Gagini e Antonio Maria Aprile (1520) o quelli voluti da Luigi XII per celebrare i propri avi e affidati al D'Aria, al Viscardi, al Benti e al Rovezzano (1502)<sup>66</sup>, abbiano stimolato una nuova moda anche fra i membri dell'aristocrazia genovese, portandoli a incrementare gli spessori delle tradizionali e amate sepolture terragne in un meditato e selettivo scambio di influenze, dal momento che, del resto, bisognerà attendere gli anni Trenta e in generale la metà del XVI secolo per parlare del successo di una nuova moda scultorea, dagli esiti di tornitura quasi a tutto tondo. Le affinità con il mausoleo di Catilina Ribera, ad esempio, si arrestano alla configurazione analoga delle lastre sepolcrali di Pellegrina e Elianetta, non riproducendone la stessa grandiosa intelaiatura architettonica, che di fatto caratterizza e distingue il monumento sivigliano. Sembrano infatti riscontrabili uno stesso modo di avvolgere il viso della figura femminile nello stretto velo alto fino al collo oltre a un analogo disporsi del tessuto che soggiace al corpo, caratteristicamente ripiegato nella porzione mediana e adagiato su una struttura connotata agli angoli da aggetti piegati a forma di volute. In questa prospettiva di ricerca non mancano tuttavia riproposizioni puntuali, come si riscontra, in un esempio più fedele della trasposizione di modelli allogeni, nella tomba di Ibleto Fieschi (FIG. 398, 170b), che oggi si colloca, dopo i restauri del 1895, all'inizio della navata sinistra, al di sotto delle volte dell'endonartece, ma che doveva un tempo occupare uno spazio di primo piano nella cappella di Sant'Anna, patrocinata dal figlio, Lorenzo Fieschi, e collocata lungo l'abside<sup>67</sup>. La scultura,

---

<sup>65</sup> Le datazioni si desumono dalle iscrizioni: «S(EPULCRUM) C(ONDAM) STEFANI SALVAIGI C(ONDAM) PETRI PRO SE ET HEREDIBUS SUIS QUI OBIIT MDCC DIE XVII MARCII SI BENE FECIT HABET» e «GASPAR IOFREDI F. LERCARIUS AELIANETAE VIVALDAE UXORI OPTIMAE VITA FUNCTA SIBIQUE POSTERISQUE SUIS FATI MEMOR VIVENS POSUIT ANNO A CHRISTO NATO MDXXXXIII V IDUS OCTOBRIS». Per i sepolcri in questione si vedano: *Santuario di Nostra Signora del Monte* 1979, p. 23; PARMA ARMANI 1987, p. 330; DE LAURENTIIS 1999, p. 29.

<sup>66</sup> Sui due monumenti cfr. paragrafi 1.4.3 e 1.4.5.

<sup>67</sup> Sulle vicende della cappella e le biografie dei due personaggi di estrazione fliscana cfr. MOZZATI, ZURLA 201, 33-68; ZURLA 2015, pp. 199-219; 202.



dataibile intorno al 1502<sup>68</sup>, ascritta a Donato Benti e Benedetto da Rovezzano<sup>69</sup>, mostra infatti strette tangenze, specie nell'ornato, con il *gisant* di Valentina Visconti (FIG. 170a), ritratta nel monumento realizzato dai due scultori insieme al D'Aria e al Viscardi per il re di Francia, specie per la concezione del rilievo estremamente aggettante e dello stesso *pattern* decorativo utilizzato per l'ornato del guanciale. Il legame della casata Fieschi con la corona di Francia può aver condotto a una simile scelta del committente, che sembra tuttavia esulare dalla prassi locale, ammesso che si possa parlare di prassi, date le enormi lacune con cui si devono fare i conti: eppure proprio con questo esempio sembra ancora più evidente la non casuale connessione tra le linee di ricerca perseguite dagli artisti attivi a Genova per i signori europei e i nuovi sviluppi conseguiti dalla scultura funeraria locale.

A chiudere la rassegna di tipologie funebri cominciata a inizio paragrafo si pone infine un'opera, la tomba pensile marmorea di Antonio Grimaldi (già in San Giovanni di Pré), datata al 1401 e oggi murata sul lato meridionale della cattedrale di San Lorenzo, che inaugurò, oltre alle tombe terragne, un secondo genere di monumento apprezzato dai committenti quattrocenteschi, quello a parete, aprendo una «fase di transizione verso nuovi equilibri linguistici e produttivi, esemplificati dalla incipiente cultura gaginesca»<sup>70</sup>, riscontrabile - sebbene in una versione destinata a non avere imitatori - dapprima nel sepolcro equestre di Francesco Spinola (1442ca), di mano caronese<sup>71</sup>, e in seguito nel monumento al cardinale Giorgio Fieschi (1465)<sup>72</sup>.

Questa tipologia parietale, composta da un sarcofago sopraelevato da terra, sorretto da mensole, sul quale è posta l'effigie del defunto, sormontata a sua volta da un coronamento più o meno ricco, si preserverà, almeno dalle notizie a nostra disposizione, ancora fino agli inizi del

---

<sup>68</sup> La datazione si desume dall'iscrizione posta a corredo dell'altare sepolcro fliscano, per cui Lorenzo Fieschi, committente del sepolcro paterno, appare in veste di vescovo di Brugnato, titolo ottenuto il 27 settembre 1502 e rivestito sino al 1510. Sul sepolcro: «HIBLETO FLISCO AP(OSTOLO) P(UBLICE) PAC(IS) ZELATORI MILITI/GNARO LIBERAL(ITATE), PIET(ATE), ABSTIN(ENTIA) ET SEVER(ITATE)/INSIGNI, ARMIS AC RELIG(IONE) INCLITO, QUI/PONT(IFICIS), REG(IS), DUC(IS) PATRI(S)Q(UE) EXERC(ITUM) DUXIT,/ROM(E), GENU(E), TUDER(TI), TERD(ON)IQ(UE) URB(IUM) REGIM(INE)/ALIISQ(UE) PUB(LICIS) AC PRIV(ATIS) MUNERI(BUS) FUNCT(US)/PATRIE LIBERTATIS, VINDEX, VARIA/PER(AGIT), MUTAT, AGITAT, FORIS DECESSIT/AN(NO) D(OMINI) MXDVII XXV AU(GUSTI) ET S(UE) A(ETATIS) LXII/LAURENTIUS FLI(SCUS) BRU(NIATENSIS) EP(ISCOPUS), RELATO P(ERPETUA) P(ACE) P(OSUIT)». Il testamento di Lorenzo, inoltre, redatto nel 1504, sembra fornire un termine ante quem per la realizzazione del sepolcro, dal momento che il nobile esprime il desiderio di essere inumato in cattedrale *in xta sepulcrum* [...] D. Ibleti de Flisco, cfr. ZURLA 2015, pp. 202-203 nota 186.

<sup>69</sup> Sul monumento cfr. ALIZERI 1870-1880, III, 1874, pp. 89-90; ALIZERI 1875, p. 22; VARNI 1878, p. 33 nota 2; SALVI 1931, p. 926; TAGLIAFERRO 1987; B. ASTRUA in *La Cattedrale di San Lorenzo* 2012, I, pp. 249-250; ZURLA 2015, pp. 202-205; MOZZATI, ZURLA 2015.

<sup>70</sup> Cfr. DI FABIO 1995.

<sup>71</sup> Il sepolcro, unico per la composizione moderna di materiali antichi e moderni, rispecchia tipologie funebri di area veneta, importate dalla maestranza esecutrice, come denota il grande padiglione sotto al quale muove la figura del condottiero a cavallo, che non avranno eco sul panorama locale.

<sup>72</sup> Su queste opere cfr. paragrafo 1.4.1. e 3.4.

Cinquecento. In questo senso si colloca la commissione del monumento sepolcrale voluto dai fratelli Agostino e Giovanni Adorno per la chiesa di San Gerolamo di Quarto (1497), che secondo il documento di allogazione doveva presentarsi per l'appunto *in alto reponendi*<sup>73</sup>. Nello stesso frangente sembra legittimo ipotizzare che anche Leonardo De Fornari, che nel 1492 affida a Matteo da Bissone il sepolcro con il proprio giacente<sup>74</sup>, purtroppo non pervenutoci, avesse pensato di realizzare una tomba dai simili caratteri, che doveva trovare luogo in una delle quattro cappelle su cui vantava il patronato, identificabile probabilmente con quella in Santa Maria delle Vigne<sup>75</sup>, il cui prospetto era stato arricchito da Giovanni Gagini (1488) da una struttura marmorea analoga nelle decorazioni proprio a quella di Giorgio Fieschi<sup>76</sup>. Un simile allestimento strutturale sembra trovare conferma nelle parole con cui il monumento è descritto nel contratto, per cui l'arca marmorea va posta *in muro cum ymagine unius episcopi in pontificalibus*.

Da quanto emerso, pare che per tutto il Quattrocento, piuttosto che emulare o importare esempi allogeni, le botteghe genovesi diano il via a una fase di sperimentazione nella definizione di nuove forme sepolcrali basate sulla rielaborazione di modelli tradizionali, come le effigi dei defunti o i monumenti parietali, tramite i quali i committenti, in risposta alle proprie particolari esigenze rappresentative, miravano a distinguersi per fasto e prestigio, accaparrandosi i patronati delle cappelle site nei luoghi più ambiti, come fu per Giorgio Fieschi in cattedrale, o arrivando a comporre dei veri e propri nuclei di memoria familiare, come dovette accadere invece a San Teodoro, con le molte cappelle Lomellini che vi vantavano il patronato, e delle quali ormai persiste solo un frammentario ricordo. Oltre al monumento funebre era la cappella stessa pertanto che doveva contribuire alla esaltazione del prestigio del defunto, attraverso una collaborazione fra arti e artefici, come testimoniano i molti contratti per cui pittori quali Giovanni Mazzone, Vincenzo Foppa, Filippino Lippi vennero chiamati a realizzare pale d'altare o cicli di affreschi. Da questa prospettiva, non sorprende allora come le cappelle sepolcrali dell'aristocrazia genovese sembrino «sorgere per una ventina d'anni in aperta emulazione l'una

<sup>73</sup> Il parallelo si può fare anche per l'adozione dello stesso motivo delle *Virtù* entro nicchie per l'ornamento del sarcofago, sebbene tradotte con un diverso fare scultoreo. Su quest'opera, eseguita in collaborazione tra il Viscardi e il D'Aria, cfr. paragrafo 1.4.3.

<sup>74</sup> Il contratto, stilato il 15 maggio 1492, è pubblicato in ALIZERI 1870-1880, IV, pp. 180-181 nota 1; CERVETTO 1903, p. 277, doc. XLVII. Cfr. TAGLIAFERRO 1987, p. 246; ZURLA 2015, pp. 147-148, 225-226.

<sup>75</sup> Per l'iscrizione contenente notizie sul patronato e il sepolcro dell'ambiente, cfr. PIAGGIO, *Epitaphia* ms., II, c. 92r.

<sup>76</sup> Il documento, datato il 17 settembre 1488, è edito in ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, pp. 175-176 nota 2; CERVETTO 1903, pp. 254-255, doc. XVI. Il De Fornari vantava il patronato su altre tre cappelle oltre a quella delle Vigne, dedicata a San Leonardo: una in Santa Maria della Consolazione, una in San Francesco di Castelletto, intitolata a San Francesco (PIAGGIO, *Epitaphia* ms., III, c. 226r.), e una in Cattedrale, in nome della Vergine (ACSLG, 277, c. 21v.; edito in ZURLA 2015, pp. 375-379, doc. 11). Il Gagini aveva eseguito i decori anche per la chiesa della Consolazione, per cui è pagato nel 1491 (ALIZERI 1870-1880, IV, 1876, p. 180 nota 1; CERVETTO 1903, p. 255, doc. XVII).

dell'altra, attendendosi tutte ad alcune caratteristiche ricorrenti» come già notava Aldo Galli<sup>77</sup>, incarnando il più originale fenomeno intorno alla codificazione delle forme dei sepolcri marmorei. Si trattava solitamente di ambienti a doppia campata, coperti con volte a crociera impreziosite da chiavi di volta figurate e da un ciclo di affreschi, spesso costituito da un cielo stellato e dalla presenza dei quattro evangelisti, mentre sul pavimento, sotto incantevoli lastre intagliate, trovavano posto i sepolcri veri e propri dei committenti.

Tra le prime fondazioni funebri che rispondono a questo modello si collocano i due sacelli presenti a San Nicolò del Boschetto, l'uno, voluto da Andrea di Bartolomeo Doria nel 1472<sup>78</sup>, con la sacrestia destra, oggi mutata da interventi secenteschi, ma dove sappiamo che un tempo sorgeva il sepolcro del figlio, Francesco, lasciando presupporre una simile destinazione anche per lo stesso fondatore. L'importanza di questa struttura, ormai quasi illeggibile per il silenzio delle fonti e le superfetazioni successive, sta nell'aver fatto da modello per un'altra cappella della stessa chiesa, quella di patronato di Paolo di Ceva Doria, il quale, qui seppellito il 4 febbraio del 1490, finanzia e fa realizzare l'ambiente nel 1474<sup>79</sup>, riedificando gli spazi del primo sacello fatto edificare da Aimone Grimaldi nel 1427<sup>80</sup>. La particolarità degli spazi sta sostanzialmente nel mantenimento di gran parte delle caratteristiche originarie, fatta eccezione della decorazione pittorica, che constava del polittico affidato a Giovanni Mazzone (FIG. 399), ed eseguito probabilmente intorno al 1474, identificato con la tavola oggi alla Walker Art Gallery di Liverpool<sup>81</sup>, e forse un ciclo di affreschi<sup>82</sup>. Sono ancora oggi apprezzabili, gli elementi

<sup>77</sup> Cfr. GALLI 2001, pp. 72-73.

<sup>78</sup> È una epigrafe ancora conservata in stato frammentario nel chiostro del complesso a ricordare la fondazione per volere del Doria, probabilmente intenzionato a farvisi seppellire, nonostante non si abbiano notizie certe a riguardo. Certa è invece la sepoltura del figlio di Andrea, Francesco Doria, che è ricordata dalle fonti, cfr. ZURLA 231-232 con bibliografia.

<sup>79</sup> Lo conferma un'iscrizione tramandata dalle fonti un tempo apposta alla porta del sacello, che recitava: «CAPELLA ISTA EST NOBILIS PAULI DE AURIA QUONDAM DOMINI CEVE ET HEREDUM SUORUM 1474» (trascritta in *Liber primus* ms., c. 33v.). A fornire queste informazioni è anche l'iscrizione apposta sulla lastra sepolcrale posta al centro dell'ambiente, che recita: «MCCCCLXXXIII SEPULCRUM NOBILIS PAULI DE AURIA CO(N)DAM D(OMINI) CEVE Q(U)I VITA DISCESSIT AN(NO) 1490 DIE 4 FE(BRUARII) VIXIT AN(N)I(S) 69 M(ENSIBUS) 7 DIEB(US) 4». Si veda inoltre Galli 2001, pp. 68-69.

<sup>80</sup> La notizia della presenza di una cappella voluta dal Grimaldi e titolata a San Benedetto e San Gerolamo è nota grazie all'indice redatto da Filippo Peirano nel 1760, conservato presso l'archivio di Stato di Genova (*Collezione di notizie* ms., IX (ASG, *Manoscritti*, 557), c. 2r.) e dalla registrazione delle fondazioni e dei patronati delle cappelle, inclusi i lasciti destinati al complesso, redatto nel 1585, e in cui sono trascritte anche molte delle iscrizioni pertinenti i sacelli (*Liber primus* ms., c. 28v.).

<sup>81</sup> Inv. WAG 2788. Sull'assegnazione al complesso del Boschetto della tavola del Mazzone cfr. GALLI 2001.

<sup>82</sup> L'ipotesi è resa plausibile dalla richiesta del 1486 avanzata da Filippo Lomellini per la propria cappella in San Teodoro allo stesso Giovanni Mazzone, per cui si addita a modello al pittore proprio il sacello dorianico del Boschetto, cfr. ALIZERI 1870-1880, II, pp. 51-52 nota 1. Pochi mesi dopo gli stessi contraenti si accordano anche per una pala d'altare, sempre secondo lo schema dorianico, sebbene questa volta non sia espressamente additato, cfr. Alizeri, II, pp. 52-53 nota 1. La pala fu invece indicata direttamente come prototipo nel contratto tra i confratelli di sant'Ugo e Bertolino della Canonica da Pavia, datato al 1479, data che conferma la datazione proposta per l'opera, cfr. ALIZERI 1870-1880, II, 1873, pp. 390-391 nota 1.

dell'arredo architettonico-scultoreo del sacello, quali peducci e chiavi di volta figurate, il pavimento piastrellato da maioliche verdi e bianche su cui spicca la splendida lastra terragna con *Spiritelli reggenti uno stemma entro ghirlanda* (FIG. 400), e l'alzato di un gradino, rifinito da un decoro marmoreo a racemi vegetali, con al centro due putti reggi stemma di cui è ancora visibile l'aquila doria, assai coerente con quello che circonda la tomba dell'illustre personaggio. La lastra sepolcrale si configura come il fulcro della cappella, ma è evidente che risponde a un gioco di rimandi preziosi con tutto l'ornamento del sacello, vera e propria tipologia funeraria nel suo complesso. I sette angeli che reggono lo stemma derivano le loro forme sode e tondeggianti dalla chioma ricciuta, che ricorda molto le soluzioni elaborate negli anni precedenti tra Santa Maria di Castello, il portale di vico Mele e la fronte della Cappella del Battista (FIGG. 401 a, b, c, d). La cornice del riquadro centrale, conserva integralmente la sua decorazione, che è indubbiamente debitrice nei confronti degli ornamenti elaborati per i portali cittadini dell'adozione di una bordura a elementi fitomorfi, popolati da putti, profilata da due cornici *torchon*, una esterna e una interna, e delimitate a metà altezza e agli angoli da fogliami avvolgenti. La vivacità del motivo decorativo, in cui alcuni puttini compaiono mentre gustano avidamente il nettare degli acini, e la conformazione delle larghe foglie di vite da cui pendono i succosi grappoli d'uva, non sembrano distanziarsi molto dai pampini di maggiore formato posti sugli stipiti del portale di Santa Maria di Castello o alla cornice in pietra nera della tomba Grimaldi con il *memento mori*, rimandando a questo clima culturale la loro derivazione. La stessa alzata del gradino, con gli elementi floreali intrecciati a volute vegetali richiama, oltre a questo genere di ornamenti, il tipo di decorazione che si snoda sugli stipiti del portale Doria Quartara in piazza San Matteo (FIG. 245), opera di Giovanni da Bissone.

Un posto speciale in questo elenco, per la possibilità di ricostruire l'aspetto dell'ambiente nel suo complesso insieme di elementi, in accrescimento rispetto a queste prime soluzioni codificate tra il Boschetto e San Teodoro, è rivestito dal complesso della Certosa<sup>83</sup>, con la citata cappella sepolcrale di Lazzaro di Opicino Doria<sup>84</sup>, e l'emulazione, quasi istantanea, della sua fortunata formula ad opera di Giorgio di Eliano Spinola, che ne sancisce il successo di modello normativo.

<sup>83</sup> Sul complesso certosino: PASQUA, *Memorie* ms., c. 129; GISCARDI, *Origine* ms., cc. 75-79; PERASSO, *Memorie* ms., III (ASG, *Manoscritti*, 837), cc. 113r.-123v.; TAGLIAVACCHE, *Memorie* ms., cc. 65v.-67v; BELGRANO 1972; REMONDINI 1882-1897, XI, 1890, pp. 177-199; GALBIATI 1927; MARCENARO, REPETTO 1970-1974, I, 1970, pp. 335-342; Rivarolo 1978; PERFUMO 1997; GALLI 2001, pp. 75-76; BOCCARDO 2009.

<sup>84</sup> Per le vicende costruttive cfr. GALLI 2001, pp. e GALLI 2002. L'autore identifica la cappella di Lazzaro con l'attuale sagrestia, ridefinita nelle forme odierne dai restauri ottocenteschi, nonostante si fosse sempre creduta andata perduta. Non essendo chiara la posizione delle due cappelle all'interno del complesso, che da un'iscrizione del sacello Spinola si dice fossero affiancate e in collegamento con le celle dei monaci, affacciati sul chiostro piccolo posto dietro l'abside, si crede di dover valutare con maggiore prudenza questa identificazione.

L'ambiente voluto dal Doria, dedicato alla Vergine e a Santo Stefano<sup>85</sup>, riprendeva lo schema della doppia campata ornata da chiavi di volta e peducci in pietra nera, cui si aggiungevano il bel portale d'accesso intagliato nel medesimo materiale, oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra<sup>86</sup>, e un perduto ciclo di affreschi<sup>87</sup>, forse opera di Vincenzo Foppa, al quale spettava anche l'esecuzione del polittico da esporre sulla pala d'altare<sup>88</sup>. La novità dello schema funerario è costituita dalla lastra sepolcrale, in cui la lastra con gli spiritelli reggitemma è affiancata dall'effigie del defunto ed entrambe sono attorniate da una spessa bordura a racemi floreali. La vicenda sfortunata del complesso è stata citata altrove nel presente contributo: andato in malora a seguito delle soppressioni napoleoniche del 1798, il complesso venne smantellato, e tutti gli arredi al suo interno rimossi; nel 1850 il conte Agostino Scassi, acquistati gran parte dei locali monastici, decise di far confluire tutti i marmi della cappella Doria, e probabilmente anche di quella Spinola, nella propria villa di Sampierdarena, dove restarono per alcuni anni prima di entrare a far parte della collezione di Federico Mylius<sup>89</sup>. Il sepolcro terragno di Lazzaro confluiva così nella villa di Carignano del collezionista insieme a gran parte dell'arredo scultoreo della cappella: la lastra e il *gisant* vennero separati e percorsero strade diverse. La lastra con lo stemma fu ceduta a seguito di una vendita del 1879 a un acquirente parigino, ma restò nel circuito antiquario raggiungendo Firenze, dove lo acquistarono nella seconda metà del XX secolo Francesco Romano prima e Massimo Vezzosi da ultimo, presso cui rimase fino alla recente acquisizione da parte del Museo del Louvre, datata al 2012<sup>90</sup>. Il *gisant* di Lazzaro (FIG. 158), insieme ad un frammento della cornice, passò ad Erasmo Piaggio a fine Ottocento, che lo destinò alla propria villa di Castelletto, dove

<sup>85</sup> Come è scritto sul portale d'accesso: «LAZARUS D(E) AURIA OPECINI FILIUS HOC SACELLU(M) EXTULIT ORNAVITQ(UE) SUA PECUNIA DEDICATU(M) MATRI ALME VIRGINI AC BEATO PRIMO MARTIRI STEPHANO PRO SE ET LIBERIS AC EORUM SUCCESSORUM MCCCCLXXII». Per la corretta lettura cfr. GALLI 2001, p. 76.

<sup>86</sup> Il portale (inv. 221.1879) entrò nelle raccolte del museo insieme all'esemplare Spinola nel 1879, cfr. *Infra*.

<sup>87</sup> Si preserva memoria del ciclo di affreschi da una descrizione del complesso datata al 1872 (BELGRANO 1872, pp. 174-175). Lo studioso identifica nei soggetti alle pareti dei certosini intenti in lavori di vario genere, ipotizzando l'intervento del Foppa, per via della commessa ottenuta per la pala d'altare. Aldo Galli sostiene invece che sia più probabile che il tema scelto dal Doria fosse la vita di Santo Stefano, titolare della cappella: GALLI 2001, p. 76.

<sup>88</sup> Nel testamento di Lazzaro, datato al 2 febbraio 1485, il manufatto pittorico risulta già affidato a *Vincentio pictori mediolanensi*, che riceverà il saldo al termine dell'impresa nel 1489 (Alizeri 1870-1880, I, 1870, pp. 368-369), cfr. GALLI 2001, p. 76; GALLI 2002. La commissione era inoltre indicata, sebbene datata al 1484, nell'iscrizione un tempo presente sul lato interno del portale della cappella e oggi nota dalle fonti (GISCARDI, *Origine* ms., c. 77; (PERASSO, *Memorie* ms., III [ASG, *Manoscritti*, 837], cc. 115r., 112v123r.; edito anche in BELGRANO 1872, pp. 185-186, GALBIATI 1927, p. 153 e GALLI 2001, p. 80 nota 52; GALLI 2002, p. 221 nota 20.

<sup>89</sup> Su questi passaggi di proprietà cfr. REMONDINI 1882-1897, XI, 1890, pp. 192-193; GALLI 2001, pp. 75-76; GALLI 2002, pp. 215-216; BOCCARDO 2009.

<sup>90</sup> Su queste vicende collezionistiche cfr. *Collection Mylius de Gênes* 1879, p. 35, n. 156; KRUFIT 1970a, p. 413 nota 17; s.d. [1971], p. 23 nota 48; GALLI 1999; A. GALLI, scheda n. II.23, in *In the light of Apollo* 2003, I, pp. 210-211; BORMAND 2013.

Piero Boccardo lo ha rinvenuto nel 2009, ricoverandolo a Sant'Agostino<sup>91</sup>. Separati a lungo, la loro pertinenza a un unico sepolcro è stata resa possibile grazie all'incisione che lo raffigura presente nel volume *I migliori monumenti sepolcrali della Liguria* che Federico Alizeri scrive, lasciandolo incompleto, nel 1839<sup>92</sup> (FIG. 156). Il portale in pietra nera (FIG. 402) invece, acquisito nel 1879 sul mercato londinese da Alfred Prat per il Victoria & Albert, non ha conservato memoria delle sue trasmissioni<sup>93</sup>. Qui giunge insieme al portale gemello<sup>94</sup> che Giorgio Spinola fece realizzare nel 1480 (FIG. 403) per ornare l'ingresso della propria cappella, ordinata, su esempio di quella di Lazzaro, per il medesimo complesso certosino<sup>95</sup>. Non si conosce tuttora quale dovesse essere la collocazione dei due ambienti all'interno del complesso, oggi fortemente mutato dai restauri ottocenteschi. La cappella Spinola doveva presentare un diretto affaccio sul chiostro piccolo, ubicato dietro l'abside, in diretta comunicazione con una delle celle dei certosini che si aprivano sul livello inferiore, la cui costruzione era stata sovvenzionata sempre dallo Spinola<sup>96</sup>.

I due portali presentano nelle lunette (FIGG. 402, 403) i temi dell'*Adorazione del Bambino* e della *Resurrezione di Cristo*, sormontate, alla sommità delle loro curvature, da due figure di santi, *Stefano* e *Giorgio*, che ricordano l'intitolazione del sacello di Opizzo l'uno e il santo omonimo del titolare Spinola l'altro. Nonostante i rilievi siano spesso stati avvicinati a un solo artefice, identificato di volta in volta con un membro della famiglia dei Gagini o con Michele D'Aria<sup>97</sup>, specie per l'assoluta tangenza formale che esibiscono le loro strutture architettoniche, che incorniciano le scene in una serie di bordure, la più interna delle quali dipana su tutta la sua

<sup>91</sup> Cfr. BOCCARDO 2009. A villa Piaggio, oggi in stato di fatiscenza, si conservano ancora alcuni frammenti della cornice del sepolcro. Sulla lettura stilistica del sepolcro e l'attribuzione a Michele D'Aria si veda il paragrafo Michele.

<sup>92</sup> Cfr. ALIZERI 1839, tav. 18.

<sup>93</sup> Sul portale si vedano: MACLAGAN, LONGHURST 1932, p. 122; LIGHTBOWN 1961, pp. 412-414; POPE-HENNESSY 1964, I, pp. 386-387; KRUF s.d. [1971], pp. 14-15; TAGLIAFERRO 1986, p. 786; BOCCARDO 1993, p. 42; BOCCARDO 2009, p. 463 nota 7.

<sup>94</sup> Inv. 222-1879. Le vicende del portale Spinola ricalcano quelle dell'esemplare Doria. Sull'opera cfr. MACLAGAN, LONGHURST 1932, p. 122; LIGHTBOWN 1961, p. 413; POPE-HENNESSY 1964, I, pp. 387-388; KRUF s.d. [1971], pp. 14-15; TAGLIAFERRO 1986, p. 786. Come ha segnalato Boccardo (1983) i due portali nella fase di rimontaggio sono stati male assemblati, per cui gli stipiti Doria risultano montati sotto la lunetta Spinola e viceversa.

<sup>95</sup> Il sacello era intitolato alla Vergine e a Santa Caterina, come ricordano tre iscrizioni. La prima è ancora leggibile sull'architrave del portale: «BEATISSI(m)E VIRGINI MARIE ET CATHERI(n)E MARTIRI GEORGIUS SPINULA ELIANI FILIUS HANC EDEM ARAMQUE ET CELLA(m) QUE INFRA E(st) SUB HOC FOR(n)ICE SIBI ET POSTERITATI SUE FACIENDA(m) CURAVIT MCCCCCLXXX». Altre due, che ricordavano sempre la data di fondazione, sono riprodotte da Giscard, *Origine* ms., cc. 76-77; PERASSO, *Memorie* ms. III (ASG, *Manoscritti*, 837), cc. 115r., 122v.; TAGLIAVACCHIE, *Memorie* ms., c. 66; BELGRANO 1872, pp. 187-188.

<sup>96</sup> L'informazione è desunta da una delle iscrizioni.

<sup>97</sup> Tra le varie proposte attributive i due portali sono stati assegnati generalmente alla bottega dei Gagini (MACLAGAN, LONGHURST 1932, p. 122), a Giovanni Gagini (POPE-HENNESSY 1964, I, pp. 386-388), a Pace Gagini (BOCCARDO 1993, p. 42) e Michele D'Aria (LIGHTBOWN 1961, pp. 413-414; TAGLIAFERRO 1986, p. 786).

lunghezza una serie di serafini dai visi tondeggianti<sup>98</sup>. I due episodi però, ad un'analisi ravvicinata, appaiono condotti in maniera differente, lasciando intendere l'apporto di due mani diverse. L'artefice dell'*Adorazione* dimostra di possedere una cultura ancora legata a certe preziosità compositive, come denota l'espedito dei pastori sorpresi dall'angelo, e lo sfondo roccioso, su cui si ergono alberelli dalle folte chiome e dal busto sottile, o ancora, i due caricaturali musci degli animali sotto la capanna. La *Vergine* e *Giuseppe* invece presentano una lavorazione sottile, per lo spessore dell'intaglio, e comunque monumentale, resa ancor più concreta dalla raffinata conduzione dei panneggi, che pur rispondendo a un gusto lombardo assai vicino ai modi che si stanno sviluppando contemporaneamente nel cantiere della Certosa pavese, non eccede nell'accartocciamento delle vesti, arrivando a toccare delicati effetti di aderenza, come si può notare in prossimità del ventre virgineo, o sul polpaccio di *Giuseppe*. Interessante e carica di eccentricità è la figura del *Padre Eterno*, che con la sua epifania irrompe nella scena portando movimento ed espressività, con i suoi capelli violentemente spostati in dietro dal vento e le braccia completamente spalancate, oltre al volto dai lineamenti evidentemente marcati<sup>99</sup>. La scena con la *Resurrezione*, se condivide certi accenti decorativi nello sfondo roccioso, risponde a una mano che possiede uno spiccato senso compositivo, come si riscontra dall'ordinata simmetria dell'immagine, una maggior dolcezza di tratto, un tocco più sicuro nella resa solida dei panneggi e una più sviluppata consapevolezza spaziale, che porta a sperimentare le posture assunte dai corpi e dai volti in risposta a determinati scorci prospettici, come si evince dalle figure dei soldati intorno al sepolcro. Questi non risultano perfettamente concepiti nella loro relazione con lo spazio, in cui sembrano fluttuare, ma l'attenzione al dettaglio, che restituisce un volto grottesco come quello dell'armigero più a sinistra (FIG. 408), e il tentativo di piegare la raffigurazione alle leggi prospettiche, ne fanno un elemento di estremo interesse. Il modellato della figura di Cristo è morbido e lavorato (FIG. 406), pur non raggiungendo effetti drammatici, sia nel volto, dall'espressione piana e distesa, sia nel corpo, dalla solida muscolatura, sia nel pannello, che procede per ampie e ordinate falcate gravitanti

<sup>98</sup> Al Bode Museum di Berlino vi è una lunetta (inv. 249), acquisita nel 1887, di dimensioni assai inferiori (circa la metà) ma analoga per stile e conformazione ai due portali, con scolpita una scena di *Compianto di Cristo*. L'opera, venduta dalla collezione di Santo Varni (*Catalogo della collezione* 1887, p. 22, n. 255.), appartiene allo stesso clima culturale, e riprende alla lettera il motivo del fiorone con baccelli inserito ai lati e in cima della lunetta, permettendo di confermare la provenienza genovese. Dal punto di vista stilistico i tre esemplari sono da ascrivere tuttavia a tre autori diversi: in questo manufatto si accentua infatti l'espressività delle figure, i cui volti sono connotati da smorfie di dolore, occhi fortemente scavati e bocche urlanti. Cfr. SCHOTTMÜLLER 1933, pp. 124-125, n. 249.

<sup>99</sup> Una simile soluzione compositiva per il tema dell'*Adorazione del Bambino* si trova oggi al Museo di Sant'Agostino. Il sovrappunto in pietra nera del museo genovese presenta una concezione meno narrativa della scena, conferendo maggiore importanza ai due stemmi appesi ad alberi stilizzati che fanno da figure-quinta, ma ripropone nei tratti e nel modellato la stessa soluzione sia delle figure del *Presepe* sia del *Padre Eterno* che, fortemente scorciato, fa la sua epifanica apparizione.

verso il basso, fatta eccezione di un lieve svolazzo alle sue spalle, che riprende il movimento dello stendardo biforcuto animato dal vento. Il trattamento che l'artefice riserva all'arcata addominale delle figure è del tutto simile alla resa della sculturina a tutto tondo del *San Giorgio* (FIG. 404), che sovrasta il portale, ponendosi credibilmente quale opera dello stesso autore della lunetta. Questa statua, unitamente al *Santo Stefano* del portale Doria (FIG. 405), che si differenzia per una tornitura ancora più marcata, conferita dalla rotondità della veste, concepita per pieghe parallele e tubolari, costituiscono interessanti prove di scultura a tutto tondo in pietra nera, quasi un *unicum* tra le opere pervenute sino ai nostri giorni.

Dai fortunati modelli dei sacelli di Paolo di Ceva Doria (1474) e di Lazzaro Doria (1472) restano segni di emulazione tangibili nelle targhe con spiritelli reggitemma che si possono loro affiancare. Nella stessa Certosa si trova ancora oggi, sebbene murata nel corridoio di accesso alla sagrestia, quella di Benedetto di Damiano Di Negro (FIG. 414), databile al 1473<sup>100</sup>, che doveva trovarsi in origine nella cappella di San Bartolomeo, sul fianco destro della chiesa. La lastra è derivazione di quella di Lazzaro, sebbene variare risultino le pose dei putti, specie dei due sull'asse centrale, così come il decoro all'interno della ghirlanda, che allo stemma con l'aquila sostituisce un cimiero angelico. Anche il modellato è diverso, più filamentoso e morbido, meno tornito rispetto agli esemplari citati, come ben si vede soprattutto nei personaggi dalle pose irrigidite collocati ad animare il tralcio di vite lungo la cornice, caratterizzata dalla presenza di quattro stemmi agli angoli<sup>101</sup>.

La ripresa puntuale della composizione araldica dei sepolcri Doria è palese anche in due rilievi murati in San Teodoro (FIGG. 205, 206), attualmente ai lati dell'ingresso, dopo la ricostruzione ottocentesca, ma inizialmente parte integrante di alcuni dei sepolcri Lomellini qui conservati<sup>102</sup>. Il marmo a sinistra dell'ingresso (FIG. 206) si presenta mutilo della cornice che

<sup>100</sup> Il riferimento cronologico e il nome del committente si leggono nell'epigrafe che correda il sepolcro: «MCCCCLXXIII SEPULCRU(M) [NOBILIS] BENEDICTI D(E) NIGRO CONDAM DOMINI DAMIANI ET HEREDU(M) SUORUM». Cfr. Galli 2001, p. 73; ZURLA 2015, p. 239.

<sup>101</sup> Questo dettaglio, in cui agli angoli della cornice fogliata vi sono armi araldiche, si ritrova anche in un frammento di cornice murato tra altri marmi di recupero nel chiostro dell'abbazia del Boschetto, che conserva ancora uno stemma Grimaldi, famiglia che nella figura di Luca Grimaldi detiene il patronato, nel 1483, di una cappella all'interno della chiesa, cui potrebbe aver fatto riferimento il sepolcro, cfr. ZURLA 2015, pp. 239-240.

<sup>102</sup> Cfr. paragrafo 1.4.5 *Pace Gagini*. I sepolcri Lomellini erano almeno quattro, dei quali abbiamo sufficiente documentazione per ricostruirne parzialmente l'aspetto originario. I sacelli erano di pertinenza di Filippo di Odoardo, Baldassarre di Stefano, Girolamo di Oberto con il figlio Battista e Francesco di Antonio Lomellini. L'ambiente di Filippo, in fondo alla navata destra, era stato fatto edificare nel 1486 (ASG, Notai antichi, 1028D, n. 518; 13 luglio; citato in Zurla 2015, p. 240 nota 92), possedeva un pavimento maiolicato, tipo quello di Paolo Doria, e un ciclo di affreschi, commissionati l'8 settembre dello stesso anno a Giovanni Mazzone (ASG, 1028D, n. 683; ALIZERI 1870-1880, II, 1873, pp. 51-52 nota 1), al quale veniva affidata anche la pala d'altare due mesi dopo (17 novembre 1486, ASG, 1028D, n. 838; edito in ALIZERI 1870-1880, II, 1873, pp. 52-53 nota 1). Anche Baldassarre commissionò al pittore alessandrino il decoro pittorico della propria cappella (17 febbraio 1491, ASG, *Notai antichi*, 1032, n. 84; Alizeri 1870-1880, II, 1873, pp. 62-64 nota 1), affidandogli un'articolata pala d'altare, minuziosamente descritta dal contratto, grazie al quale la critica ha potuto ricondurre al manufatto due tavole



un tempo lo circondava, come si evince dal confronto tra la pubblicazione del Cervetto e lo stato attuale, che appare ora murata in frammenti presso il muro di controfacciata della stessa chiesa. Ascritta a un sepolcro Lomellini, la lastra sepolcrale si riferisce a un periodo circoscrivibile tra il 1486 e il 1492, date di fondazione dei sacelli di Filippo e Baldassarre, cui probabilmente, vista la volontà emulativa che animava entrambi i committenti, faceva riferimento<sup>103</sup>: il primo infatti aveva espressamente fatto riferimento nel contratto di commissione degli affreschi al modello del Boschetto, mentre per il secondo, è una testimonianza di Domenico Piaggio a riferire della presenza di un simile ornamento<sup>104</sup>. Nulla esclude che in entrambi i sacelli vi fosse un ornamento di questo genere, uno dei quali potrebbe essere andato perduto durante i lavori di demolizione. Sembrerebbe dimostrarlo il fatto che pertiene a un altro dei quattro sacelli Lomellini anche la lastra murata a destra (FIG. 205) del vestibolo d'ingresso, il cui modellato più morbido, che si informa in puttini vivaci e sensibilmente variati negli atteggiamenti, collegati fra loro da un sinuoso elemento nastriforme, fa propendere per una data all'inizio del secolo successivo, avvicinando il marmo alla serie realizzata da Pace Gagini e Antonio della Porta per il sacello di Francesco Lomellini (1501-1502)<sup>105</sup>.

Dopo questa breve panoramica, resta dunque da chiarire in quale misura si può parlare di apporto giovanneo nella creazione delle tipologie sepolcrali qui enucleate, in riferimento alle opere corrispondenti alla seconda metà del secolo. Sebbene le sepolture conservatesi sino ai nostri giorni non presentano elementi di incontestabile coincidenza con lo stile di Giovanni da Bissone sembra tuttavia legittimo parlare in termini di 'eredità giovannea' per i parametri formali e compositivi che connotarono non solo il modello, apparentemente senza larghissimo seguito, della tomba Fieschi, ma anche quello della prima elaborazione della tomba terragna con figura del giacente. Figure come quella di Teodisio Doria, con la ricca articolazione dei panneggi all'estremità inferiore, o di Lazzaro, così come l'originale elemento quadrangolare in

---

con i quattro *Padri della Chiesa* conservate al Musée Jacquemart-Andrée (cfr. A. GALLI in *Due collezionisti* 2002, scheda n. 8, pp. 74-97; A. GALLI, scheda n. 67, in *Vincenzo Foppa* 2003, pp. 232-233). Va ricondotto a questa cappella un altare in marmo con una lunetta effigiante il *Battesimo di Cristo*, oggi murato sulla parete di fondo della prima cappella destra in San Teodoro, vista la coincidenza con la data riportata sull'iscrizione che ricorda la fondazione dell'ambiente, avvenuta il 15 dicembre 1492, riportata dal Piaggio (PIAGGIO, *Epitaphia* ms., VI, c. 84r.). Cfr. EXTERMANN 2013, p. 52. A ornare l'altare della cappella di Gerolamo Lomellini e suo figlio vi era invece un'opera di Luca Baudo, commissionata il 29 marzo 1497 (ASG, *Notai antichi*, 1036, n. 186; ALIZERI 1870-1880, II, 1873, pp. 212-213 nota 1). Sul decoro della cappella di Francesco Lomellini cfr. paragrafo 1.4.5 *Pace Gagini*.

<sup>103</sup> Sul rilievo, cfr. CERVETTO (1903, p. 84); KRUFTE 1970a, p. 413 nota 17; KRUFTE s.d. [1971], p. 23 nota 48; GALLI 2001, p. 72 (con riferimento ipotetico a Filippo); EXTERMANN 2013, pp. 50-53 (con riferimento ipotetico a Baldassarre); ZURLA 2015, pp. 239-242.

<sup>104</sup> Cfr. PIAGGIO, *Epitaphia* ms., VI, c. 84r.

<sup>105</sup> Cfr. paragrafo 1.4.5 *Pace Gagini*.

cui lo stemma è retto da agitati spiritelli, che si ritrova anche nella lapide di Paolo Doria, si crede debbano la loro nascita a quell'orizzonte figurativo creato nel terzo quarto del secolo proprio dalle personali interpretazioni di Giovanni da Bissone, il quale si dimostrò capace di consegnare ai suoi allievi e alla sua bottega quel particolare linguaggio in cui gli eleganti preziosismi desunti dalle ultime effusioni del fatato mondo cortese si affiancano a un'organica disposizione delle membra o a una concezione dello spazio sensibilmente inteso, e il gusto per il dettaglio si sposa con la ricerca fisionomica.

## **APPENDICE DOCUMENTARIA**



<b>Datazione</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Magistri contraenti</b>	<b>Descrizione contenuto</b>	<b>Riferimento archivistico***</b>	<b>Bibliografia</b>
1428, 26 agosto	Contratto	Simone di Lancio	Simone di Lancio scolpisce per Giovanni da Reggio, mercatante siciliano, un monumento marmoreo composto da sei colonne, secondo le indicazioni di Fra Lodisio Gentile, francescano.	ASG, Atti del Notaio Giovanni di Allegro, f. 3, 1408-28	Alizeri IV*, pp. 96-97 nota 1; Cervetto 1903, pp. 245-246
1448, 4 maggio	Contratto	Domenico di Pietro da Bissone	Baldassarre Vivaldi e Gaspare Cattaneo, Priori della Consorzia di San Giovanni Battista, ingaggiano Domenico (Gagini) di Pietro da Bissone per l'esecuzione degli intagli istoriati, dei fregi, delle colonne e delle statue in marmo poste a decorazione della fronte esterna della cappella del santo patrono Giovanni Battista.	ASG, Atti Antonio Fazio, f. n 11, 1447-48	Alizeri IV, pp. 127-129 nota 1
1448, 6 maggio	Lettera di raccomandazione	Giovanni da Bissone Domenico da Bissone	Il doge Giano Campofregoso invia questa lettera al cugino Spinetta, governatore di La Spezia, pregandolo di dare ospitalità e agevolare il viaggio di andata e di ritorno verso Carrara di <i>Iohannes Bissone et Dominicus</i> , che si muovono con molti operai, per assolvere il compito loro assegnato di procacciare i marmi necessari per il rinnovamento dei locali della cappella del Battista presso la cattedrale di Genova.	ASG, <i>Archivio segreto</i> , reg. 13, n. 877	Salvi 1931, p. 1002 nota 82
1448, 8 maggio	Contratto	Andrea e Filippo Solari da Carona Iacopo da Barachino Giovanni da Bissone	I membri di una <i>societas</i> di pii cittadini Antonio de Colonnis, Gregorio Giustiniani, Paolo Spinola e Giorgio De Marini affidano a Andrea e Filippo Solari, Iacopo da Barachino e Giovanni da Bissone la commissione di un altare eucaristico da erigere a lato dell'altar maggiore.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 585, f. 160	Assini 2009, pp. 292-293; Falcone 2018, pp. 99-100, doc. 2
1450, 13 luglio	Contratto	Luchino di Cernusco [Cernusco] di Mediolano	Paolo Chiavari e un Antonio (cognome abraso) affidano a Luchino da Cernusco alcune opere marmoree per la cappella di San Sebastiano nella chiesa di San Francesco, comprendenti un <i>Dio Padre</i> , l' <i>Annunziata</i> e l' <i>Angelo annunziante</i> . L'atto, presente tra le carte di Antonio Fazio è ricopiato il 6 ottobre dal notaio Bartolomeo Rizzo, con una variazione dei patti originali.	ASG, Atti del Notaio Antonio Fazio seniore, f. 12, 1449-50	Alizeri IV, pp. 122-123 nota 1

1452, 13 giugno	Contratto	Leonardo di Riccomanno di Pietrasanta	Leonardo Riccomanni da Pietrasanta è ingaggiato per la decorazione della fronte della cappella di San Sebastiano in Santa Maria delle Vigne. L'orefice Simone Caldera dovrà fornire il disegno per l'opera.	ASG, Atti del Notaio Bartolommeo Rizzo, f. 2, 1451-52	Alizeri IV, pp. 163-165 nota 1
1452, 3 gennaio	Contratto di subappalto	Giovanni da Bissone Leonardo di Riccomanno di Pietrasanta	Giovanni da Bissone si accorda con Leonardo Riccomanno da Pietrasanta per l'intaglio del portale ordinato dai Grimaldi e destinato alla sacrestia della Basilica di Santa Maria di Castello.	ASG, Atti Notaio Antonio Fazio Seniore, 1447-52	Alizeri IV, pp. 145-147 nota 1
1455, 23 agosto	Contratto	Domenico Gagini da Bissone	Contratto tra Domenico Gagini da Bissone e i cittadini genovesi Cristoforo di Parodi Ambrogio di Albenga e Battista Caldera per la decorazione in marmo di una cappella nella chiesa di S. Gerolamo del Roso.	ASG, Atti Antonio Fazio, filza 16 n. 318	Cervetto 1903, p. 246, doc. II
1457, 14 febbraio	Contratto	Giovanni da Bissone	Giovanni da Bissone promette a Giorgio Doria un portale per il suo palazzo in piazza san Matteo. Nelle condizioni è detto che il portale sia di marmo bianco, con fregi e bassorilievo simili al portale scolpito per il nobile Brancalone Grillo vicino alle Vigne.	ASG, Atti Notaio Antonio Fazio Seniore, fogliazzo 17, 1456-59	Alizeri IV, pp. 150-151 nota 1
1457, 8 marzo	Pagamento	Elia Gagini da Bissone Domenico Gagini da Bissone	Elia Gagini da Bissone riceve da Stefano Lomellino la somma di lire 150 di Genova per conto di Domenico Gagini, di cui Elia si dichiara aiuto e collaboratore, quale saldo di alcuni lavori da questi eseguiti.	ASG, Atti Lazzaro Raggi, fogliazzo 2, 1455-57	Alizeri IV, p. 132 nota 1
1461, 2 dicembre	Contratto di società per lavori dei Padri del Comune	Pietro da Carona Giorgio da Carona Giovanni da Bissone	Contratto di società tra Pietro e Giorgio di Carona e Giovanni da Bissone per la costruzione del Ponte di Santa Zita ordinato dai Padri del Comune.	ASG, Atti del Notaio Lazzaro Raggi, filza 6, n.342	Cervetto 1903, p. 252, doc. XIII
1462, 12 aprile	<i>Promissio</i>	Leonardo Riccomanni di Pietrasanta	Leonardo Riccomanni, dovendo recarsi a Pietrasanta, promette ai deputati alla Cappella di San Sebastiano alle Vigne, Manfredo de Vernatici speciale e Giovanni di Beregno setaiolo, di ritornare a Genova entro giugno.	ASG, Atti del Notaio Paolo di Recco, fogliazzo 1, 1459-62	Alizeri IV, p. 167 nota 1

1462, 10 giugno	Contratto di compravendita di marmi	Giovanni di Andrea da Bissone	Giovanni di Andrea da Bissone, maestro d'antelamo, abitante in Genova, vende a Giacomo Penelli dei conti di Lavagna, agente per conto del veneziano Ambrogio Contarini, materiali marmorei in cambio di una certa somma di denaro e una partita di ferro voltrese, impegnandosi ad eseguire i lavori per l'agosto successivo.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 591, n. 172	Inedito
1465, 18 giugno	Contratto	Giovanni da Bissone di Como	I nobili Matteo e Jacopo Fieschi assegnano a Giovanni da Bissone di Como i lavori per la costruzione della cappella del fratello Giorgio Fieschi nella cattedrale di San Lorenzo.	Atti de' Notaio Antonio e Andrea di Recco, fogliazzo 1, 1445-65	Alizeri IV, p. 158 nota 1
1465, 2 maggio	Debito	Domenico Gagini da Bissone Giovanni da Bissone	Domenico Gagini da Bissone si confessa debitore di 500 lire e 10 soldi (di Genova) a Giovanni da Bissone. A garanzia del debito, ipoteca la sua casa in contrada del Molo, dove abitava il nipote Elia, conferendo a Giovanni la facoltà di poterla alienare laddove il debito non risulti soddisfatto nel termine convenuto.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 871/I, n. 111	Alizeri IV, pp. 132-133 nota 1
1465, 2 maggio	Contratto di locazione	Domenico da Bissone Elia da Bissone	Pier Domenico da Bissone concede in locazione ad Elia da Bissone, suo nipote, una sua casa in contrada del Molo per 100 lire per sei anni.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 871/I, n. 107	Alizeri IV, pp. 133-134 nota 1
1465, 2 maggio	Procura	Domenico da Bissone Antonio di Platono	Pier Domenico da Bissone incarica l'orefice Antonio di Platono di riscuotere i suoi crediti, specialmente verso la Venerabile Consorzia di S. Gio. Battista.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 871/I, n. 108	Alizeri IV, pp. 134-136 nota 1
1466, 14 febbraio	Contratto di locazione	Giuliano da Bissone	Concessione fatta dai Padri del Comune Giovanni Battista Lomellino, Filippo De' Mari e Francesco di Levanto a Giuliano da Bissone di un edificio contenente due magazzini situato sul Ponte dei Cattaneo.	Atti Notaio Gio. Guirardo, 1460-81, n. 51	Cervetto 1903, p. 278, doc. XLVIII
1466, 14 maggio	Contratto Salvatori del Porto e Magistri	Giuliano da Bissone	I Salvatori del Porto firmano un contratto con diversi magistri (Babilano Grimaldi figlio di Tommaso Grimaldi, Paolo Giudice, Simone Negrone, Giacomo di Piacenza, e Giuliano da Bissone e altri loro soci) per la fornitura dei materiali destinati al miglioramento delle opere del Porto di Genova.	ASG, Atti del Notaro Guirardo, anno 1460-1481, n. 56	Cervetto 1903, p. 279, doc. XLIX

1466, 19 agosto	Nota di pagamento	Michele D'Aria	Gli Ufficiali del Banco di San Giorgio commissionano a Michele D'Aria il ritratto di Francesco Vivaldi. Un ulteriore pagamento è registrato il 24 maggio 1468.	Cartul. <i>Nitidi</i> , Archivio di S. Giorgio	Alizeri IV, p. 185 nota 1
1468, 7 aprile	Contratto di compravendita di marmi	Giovanni da Campione	Giovanni da Campione promette al nobile Marco d'Oria, del fu Oberto, di eseguire per il suo palazzo nelle vicinanze di S. Matteo, cornici, capitelli, colonnine, come quelle da lui precedentemente realizzate per la loggetta del palazzo di Lazzaro D'Oria, situato sulla piazza di S. Matteo. Richiede inoltre di fornire gli altri marmi lavorati destinati all'abbellimento delle scale del palazzo stesso.	ASG, Arti del Notaio Antonio Gallo, fogliazzo 1. 1468, 1504	Alizeri IV, pp. 222-224 nota 1
1469, 29 novembre	Fideiussione	Michele D'Aria Domenico Ianoardo de Honeto Antonio de Ernio da Lanzo	Michele D'Aria cede a Domenico Ianoardo de Honeto "magister assie" una certa somma per conto di Antonio de Ernio da Lanzo, di cui era fideiussore.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1017, n. 539	Tagliaferro 1987, p. 256 (citato); Zurla*, p. 352 (citato)
1472, 1° dicembre	Contratto di compravendita di marmi	Elia Gagini	Elia esegue un buon numero di colonne intagliate, affidategli da Ferrando Morello, da spedire a Siviglia	ASG, <i>Notai antichi</i> , 902, n. 649	Zurla, pp. 391-392, doc. 23
1473 1475, 28 giugno; 1478, 16 dicembre; 1483	Contratto e note di pagamento	Michele D'Aria	Nel 1473 Michele riceve l'incarico di scolpire la figura marmorea di Luciano Spinola, commissionata dal Banco di San Giorgio. Lo scultore riceve pagamenti nel giugno 1475 e nel dicembre 1478. Sono del 1483 le spese per il trasporto nella sala maggiore del palazzo delle compere, accreditate a Battista Carlone. Lo stesso giorno si provvedeva anche al pagamento al pittore Lorenzo da Como.	<i>Vol. Exdebitationum comperurum, Lapidum</i> , 1468 in 1502, Archivio S. Giorgio	Alizeri IV, pp. 187-188 nota 1



1473, 17 dicembre	Disputa	Michele D'Aria Pietro de Cazella da Carona Enrico de Cazella da Carona Giovanni da Montronio Giovanni da Campione	Michele D'Aria e Pietro de Cazella da Carona nominano tre arbitri (Enrico de Cazella da Carona, Giovanni da Montronio e Giovanni da Campione) per stabilire il prezzo che il primo deve all'altro per una certa quantità di marmi.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1021, n. 1050	Tagliaferro 1987, p. 256 (citato); Zurla, p. 351 (citato)
1475, 1° gennaio	Contratto di locazione	Giovanni da Campione Tommaso di Bercarino Filippo e Martino fratelli da Gandria.	Prete Giovanni Verdura, Rettore di S. Marcellino, concede in affitto a Giovanni da Campione e a Tommaso di Bercarino, maestri d'antelamo, una sua bottega vicino alla chiesa, amministrata da Filippo e Martino, fratelli da Gandria.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1023, n. 7	Alizeri IV, pp. 220-221 nota 1
1475, 24 marzo	Ipoteca	Giovanni da Bissone Domenico da Bissone	Giovanni da Bissone ipoteca la casa al Molo che era di proprietà di Domenico da Bissone con Angelo Lercari, il quale gli ha fatto da fideiussore per l'acquisto di alcuni pellami da Bernardo Lercari per la somma di 230 lire.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 871, n. 73	Zurla, p. 346 (citato)**
1475, 28 giugno	Nota di pagamento e messa in opera	Battista Carlone	Pagamento da parte del Banco di San Giorgio per il ritratto di Domenico Pastine eseguito da Michele D'Aria. Un'ulteriore somma viene corrisposta allo scultore nel 1483, quando Battista Carlone lo pose in opera.	<i>Vol. Exdebitationum comperurum, Lapidum</i> , Archivio S. Giorgio	Alizeri IV, p. 188 nota 1
1475, 29 giugno	Elenco di <i>magistri</i>	Tra i quali: Michele, Giovanni e Bonino D'Aria	Riunione dei <i>magistri antelami</i> per eleggere due rappresentanti come loro procuratori Giovanni da Carona e Giuliano da Bissone.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1023, s.n.	Deci 1996, pp. 420-421; Tagliaferro 1987, pp. 259-260
1457, 10 luglio	Contratto di locazione	Giovanni di Romeo Canevali Giovanni d'Andrea da Bissone	Giovanni di Romeo Canevali fa da fideiussore a Giovanni d'Andrea da Bissone in occasione dell'acquisto di un'abitazione.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1023, n. 607	Zurla, p. 82 nota 345 (citato)

1475, luglio	Risoluzione di debiti	Domenico da Bissone Elia da Bissone	Domenico Gagini da Bissone salda il debito di 100 lire contratto nel 1465 con Elia Gagini di Giacomo da Bissone, corrisposte attraverso l'affitto della casa in Ponte Calvi, di cui Giovanni è procuratore.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1023, n. 659	Zurla, pp. 18 nota 48; 47 nota 201; 346 (citato)
1475, 2 ottobre	<i>Acquartatio</i>	Domenico di Battista Carlone Giovanni, Bonino e Michele D'Aria	I fratelli D'Aria, Giovanni, Bonino e Michele, accolgono in bottega Domenico di Battista Carlone per un apprendistato di cinque anni.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1023, n. 815	Zurla, p. 12 nota 17 (citato)
1475, 2 novembre	Contratto	Giovanni Donato da Maroggia Matteo da Bissone	I deputati della Cappella di San Sebastiano in Santa Maria delle Vigne commissionano a Giovanni Donato da Maroggia sette statue di Beati, da realizzare entro nove mesi, per ornare il frontespizio. Matteo da Bissone è nominato fideiussore.	ASG, <i>Arti del Notaio Tommaso Duracino</i> , fogliazzo 18, 1475	Alizeri IV, pp. 168-170 nota 1
1475, 15 dicembre	Contratto	Michele D'Aria Giovanni di Beltrame da Campione	Francesco di Domenico Spinola richiede a Michele D'Aria e a Giovanni di Beltrame da Campione una pila in marmo e l'apparato marmoreo della propria cappella di San Vincenzo, a San Domenico.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 905, n. 834	Alizeri IV, pp. 196-198 nota 1; Cervetto 1903, pp. 252-253, doc. XIV
1476, 27 gennaio	Contratto di locazione	Giovanni di Andrea da Bissone Jacopo di Antonio Maffioli Nicola di Cristello	Giovanni di Andrea da Bissone è associato a due carraresi, Jacopo di Antonio Maffioli e Nicola di Cristello nella gestione di una cava nei pressi di Carrara.	ASM, <i>Notarile Carrara</i> , busta 1, c. 48v [già ANC, Notaio Nicola Parloncioletto, 1475-77. f. 48v]	Citato in Klapisch-Zuber 1973, pp. 196-197 nota 148
1476, 25 maggio	Procura	Giovanni di Andrea da Bissone	Giovanni di Andrea da Bissone è nominato procuratore da Giovanni (o Jacopo) Antonio di Maffioli per risolvere alcune questioni con i certosini di Pavia.	ASM, <i>Notarile Carrara</i> , busta 1, c. 98 [già ANC, Notaio Nicola Parloncioletto, 1475-77. f. 98]	Citato in Klapisch-Zuber 1973, pp. 168-169 nota 52
1476, 17 giugno	Contratto	Giuliano Gagini	Contratto tra Ambrogio Fieschi e Giuliano Gagini per la costruzione di un palazzo presso il Duomo di S. Lorenzo.	ASG, <i>Arti Notaio Andrea de Cario</i> , filza 31, n. 121	Cervetto 1903, pp. 279-280, doc. L
1477, 22 gennaio	<i>Acquartatio</i>	Giovanni Garvo	Giovanni Garvo prende a bottega un apprendista.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1025, n. 43	Zurla, p. 38 nota 153 (citato)

1477, 14 luglio	Contratto	Michele D'Aria	Domenico e Francesco Spinola richiedono a Michele D'Aria una pila in marmo.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 986, n. 36	Alizeri IV, p. 196 (citato); Zurla, pp. 57, 353(citato); Santamaria 2011, p. 340 (citato)
1478, 14 maggio	Contratto di locazione	Giovanni di Andrea da Bissone	Gli eredi di Giovanni Pietro Maffioli cedono in locazione a Giovanni di Andrea da Bissone una cava in località Torano per un anno.	ANC, Notaio Nicola Parlunciotto, 1477-1479 f. 144 v.	Klapisch-Zuber 1973, pp. 188-189, 386 doc. 11
1479, 15 marzo	Testimonianza	Matteo da Bissone	Matteo da Bissone fa da testimone in una tto tra Giovanni Antonio Meli da Pello e Stefano de D'Alvis	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1026, n. 197	Zurla, p. 347 (citato)
1479, 2 novembre	Procura	Giovanni Donato Bertolini da Maroggia Lorenzo "de Roderiis" da Maroggia	Giovanni Donato Bertolini da Maroggia incarica Lorenzo "de Roderiis" da Maroggia figlio di Tommaso e <i>magistrum assise</i> , proprio procuratore per riscuotere una somma di denaro da Milano da Bissone.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1026, n. 885	Zurla, p. 32 nota 120 (citato)
1479, 14 dicembre	<i>Acquartatio</i>	Michele D'Aria Bonino D'Aria Luciano di Leone de Berris di Claino	Michele e Bonino D'Aria, a nome loro e di Giovanni D'Aria, prendono a bottega come apprendista Luciano di Leone de Berris di Claino per un periodo di quattro anni e sei mesi.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1026, n. 994	Tagliaferro 1987, p. 257 (citato); Zurla, pp. 12 nota 17; 350; 353 (citato); Tagliaferro 1987, p. 257
1480, 16 maggio	<i>Acquartatio</i>	Giacomino e Corrado Garvo Elia Gagini Matteo da Bissone	Giacomino Garvo (figlio di Corrado Garvo) diviene apprendista di Elia Gagini. Matteo da Bissone compare come testimone.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1028, n. 508	Alizeri IV, p. 138 nota 1
1480, 20 novembre	Contratto di locazione	Elia Gagini Nicolò di Bargagli Matteo da Bissone	Elia Gagini (del fu Jacopo) stipula un contratto con Nicolò di Bargagli per un magazzino di marmi, sito presso il Ponte dei Cattaneo. Matteo da Bissone compare come testimone.	ASG, <i>Atti del Notaio Tomaso Duracino</i> fogliazzo 23, 1480-81	Alizeri IV, pp. 136-137 nota 1

1480, 9 aprile	Pagamento	Gio. Donato da Maroggia	Gio. Donato da Maroggia si dichiara soddisfatto con i Deputati della Cappella di S Sebastiano alle Vigne per la cifra pattuita per l'opera delle sette statue a lui ordinate.	ASG, Atti del Notaio Cristoforo Rollerò, fogliazzo 1, 1477-1486	Alizeri IV, pp. 171-172 nota 1
1481, 2 gennaio	<i>Acquartatio</i>	Giovanni da Bissone di Andrea Zanetto di Castellino da Gragnana	Giovanni da Bissone di Andrea, residente di Carrara, prende a bottega come apprendista in questa città Zanetto di Castellino da Gragnana.	ANC, Notaio Nicola Parlonciotto, 1481-1482, f. 106	Klapisch-Zuber 1973, p. 389, doc. 14
1481, 29 dicembre 1482, 8 settembre 21 marzo, 8 e 11 ottobre	Contratto, proroga dei lavori e pagamenti	Michele D'Aria Giovanni D'Aria	Raffaele Ferrero e Paolo Forte, rappresentanti di Sisto IV, affidano a Michele e Giovanni D'Aria i lavori per la tomba di Luchina Monleone e Leonardo Della Rovere e di altri elementi decorativi destinati alla Cappella Sistina nel convento di San Francesco a Savona, su modello di un disegno fornito dai committenti. L'8 settembre 1482 vengono prorogati i termini di consegna dei marmi, mentre i pagamenti sono registrati il 21 marzo, l'8 e l'11 ottobre 1483.	ASS, <i>Nota antichi</i> , Ansaldo Basso, 1491, bastardelli, s.n.; Ludovico Moreno, 1483, bastardelli s.n.	Malandra 1974, pp. 136-139, docc. A, B, C, D, E
1482, 10 gennaio	Contratto di compravendita di marmo	Giovanni D'Aria	Giovanni D'Aria è a Carrara, dove acquista dieci caratte di marmo da Andrea di Jacopo Guidi da Torano e Jacopo di Antonino Maffioli, per destinarlo, probabilmente, ai lavori savonesi.	ASM, <i>Notarile Carrara</i> , busta 2, filza 1, c. 113v.	Klapisch-Zuber 1969, p. 272, n. 16
1482, 14 giugno	Contratto di compravendita di marmo	Corsello Tanichio di Carrara Giovanni e Giacomo Garvo da Campione	Contratto tra Corsello Tanichio di Carrara provveditore di marmi e Giovanni e Giacomo Garvo da Campione per la fornitura di ventisei colonne di marmo ed altri marmi lavorati, da consegnarsi in Genova al Ponte dei Calvi.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1028, n. 559	Cervetto 1903, pp. 273-274, doc. XL
1482, 17 giugno	Testimonianza	Giovanni Gagini da Bissone	Giovanni Gagini da Bissone testimonia ad un atto notarile tra Giovanni Conestabile de Morozio e Paolo della Verda da Gandria.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1028, n. 572	Zurla, pp. 41 nota 168; 346; 359 (citato)

1482, 7 aprile	Contratto di vendita di marmo	Giovanni D'Aria Nicolò di Cristoforo de Castello	Paolo Forte, a nome di Sisto IV, si accorda con Nicolò di Cristoforo de Castello per un quantitativo di marmi secondo le indicazioni di Giovanni D'Aria.		Rossini 2000, p. 151, doc. 2
1484, 15 maggio	<i>Acquartatio</i>	Antonio de' Malacrini da Dongo Giovanni Donato de' Malacrini Michele D'Aria Giovanni D'Aria Bonino D'Aria	La bottega di Michele, Bonino e Giovanni D'Aria prende a bottega come apprendista Giovanni Donato di Giovanni de Malacrini da Dongo per un periodo di sei anni.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1028b, n. 985	Alizeri IV, pp. 218-219 nota 1; Tagliaferro 1987, p. 257 (citato); Zurla, pp. 12 nota 17; 350; 353 (citato, con data 15 novembre)
1484, 26 maggio	Compromesso	Paolo di Domenico de Bigasio de Brea Antonio di Giovanni Tirella Jacopo di Giovanni de Garvo da Campione Michele D'Aria	Paolo di Domenico de Bigasio de Brea e Antonio di Giovanni Tirella fanno compromesso in Michele D'Aria e Jacopo di Giovanni de Garvo da Campione.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1028b, n. 544	Zurla, pp. 38 nota 153; 353 (citato)
1484, 14 luglio	<i>Promissio</i>	Giovanni di Andrea da Bissone e suo figlio Battino	Giovanni di Andrea da Bissone abitante a Carrara promette, a nome suo e del figlio Battino, di dare a Girolamo Lercadio la somma di 324 lire.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1245, n. 350	Zurla, pp. 39 nota 157; 346 (citato)
1484, 12 ottobre	<i>Acquartatio</i>	Giovanni Gagini Giovanni figlio di Elia de Morco de Bianchi Pietro di Vico di Ruggia	Giovanni Gagini affida Giovanni figlio di Elia de Morco de Bianchi come apprendista presso la bottega di Pietro di Vico di Ruggia per i quattro anni seguenti.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1028B, n. 908	Zurla, p. ; 359 (citato)

1484, 23 dicembre	Emancipazione patria potestà	Giovanni da Campione Andrea da Campione	Giovanni da Campione (del fu Andrea) alla presenza del Vicario della Sala Superiore, libera suo figlio Andrea dal vincolo della patria potestà.	ASG, Atti del Notaio Cristoforo Rattone, fogliazzo 2, 1475-89	Alizeri IV, p. 225 nota 1
1485, 26 gennaio	<i>Promissio</i>	Pietro di Ruggia da Vico	Pietro di Ruggia da Vico, intagliatore di marmi, promette a Baldassar Giustiniano, agente per conto di Gio. Antonio Giustiniano, di trasferirsi a Chios al suo servizio per i sei mesi successivi, per una somma di sei ducati e mezzo mensili.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1028C, n. 71	Alizeri IV, pp. 276-278 nota 1
1485, 10 maggio	Pagamento	Paolo di Domenico de Bigiasio de Brea Michele D'Aria	Paolo di Domenico de Bigiasio de Brea <i>magister antelami</i> riceve una somma di denaro da Michele D'Aria.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1028C, n. 403	Zurla, pp. 58 nota 245 (con data sbagliata); 353 (citato)
1485, 10 giugno	Contratto di compravendita terreni	Battista di Pietro Carlone Manfredo di Baldassarre "de Pedracius" da Gandria	Battista di Pietro Carlone acquista un terreno nei pressi di Lugano da Manfredo di Baldassarre "de Pedracius" da Gandria.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1028C, n. 468	Zurla, p. 8-9 nota 5 (citato)
1485, 4 luglio	Contratto di locazione	Giovanni di Romeo Canevali Jacopo Garvo da Campione	Giovanni di Romeo Canevali prende in locazione una casa insieme a Jacopo Garvo da Campione.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1028C, n. 549	Zurla, p. 82 nota 345 (citato)
1486, 8 febbraio	Contratto società	Matteo da Bissone Giovanni da Lancio	Matteo da Bissone e Giovanni da Lanzo promettono al nobile Costantino di Barolomeo Doria del fu Bartolomeo di completare, secondo lo stile degli ornati preesistenti e con l'impiego di listelle in marmo bianco e nero, la decorazione della facciata del palazzo situato sulla piazza di S. Matteo.	ASG, Atti Notaio Lorenzo Costa, fogliazzo 12, 1486-87	Alizeri V, pp. 13-15 nota 1; Cervetto 1903, pp. 276-277, doc. XLV
1486, 28 agosto	Testimonianza	Bonino D'Aria Giovanni Battista Molsano da Ramponio Battista di Pietro Carlone da Scaria	Bonino D'Aria compare tra i testimoni di un atto siglato tra Giovanni Battista Molsano da Ramponio e Battista di Pietro Carlone da Scaria.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1028D, n. 633	Zurla, p. 350 (citato)

1486, 26 ottobre	Elenco di <i>magistri antelami</i>		Elenco dei <i>magistri antelami</i> ai quali i <i>Padri del Comune</i> impongono di prestare una giornata di lavoro alla fabbrica del Molo.	ASCG, <i>Padri del Comune</i> , 6, s.n.	Poleggi 1966, pp. 66-67, n. I
1486, 17 novembre	Disputa	Michele D'Aria Gaspare di Pietro della Scala da Carona Pietro di Bonino Solari da Carona Matteo da Bissone	Michele D'Aria è giudice di una contesa tra Gaspare di Pietro della Scala e Pietro di Bonino Solari, entrambi originari di Carona, in merito l'affitto di un'apoteca. Matteo da Bissone compare come testimone.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1028, n. 836	Zurla, p. 58 nota 246; 347 (citato)
1487, 26 maggio - 1488	Pagamento	Giovanni da Bissone	Registrazione di pagamento a Giovanni da Bissone di un intaglio realizzato per il Castello di Lerici. Registrazione di pagamento a Giovanni da Bissone per un altro intaglio murato sulla Fortezza di Bastia.	Archivio di san Giorgio	Alizeri IV, p. 173 nota 1 e 2; Cervetto 1903, p. 254, doc. XV
1487, 14 novembre	Testimonianza	Michele D'Aria	Giovanni Mazone chiama Michele D'Aria a testimoniare sul fatto che i pittori erano soliti intagliare la carpenteria delle proprie pale.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1029, n. 816	Alizeri II, pp. 29-32 nota 1, (trascrizione parziale); Zurla, pp. 58 nota 247; 353 (citato)
1488, 21 gennaio	Contratto società	Jacobus Marocus Giovanni da Bissone	<i>Jacobus Marocus</i> termina i lavori per la cappella De Fornari, su disegno di Giovanni da Bissone (Gagini), suo socio.	ASG, Arti del Notaio Andrea de Cario, fogliazzo 44, 1488	Alizeri IV, pp. 177-178 nota 1
1488, 28 febbraio	Nota di pagamento	Matteo da Bissone Andrea da Campione	Il Banco di San Giorgio paga a Matteo da Bissone il saldo per aver fornito il marmo e le pietre nere necessarie per un architrave che Andrea da Campione ha scolpito con una scena di San Giorgio e il drago per una delle porte di Bastia in Corsica.	Cartulario dell'Ufficio di San Giorgio, <i>Manuale minutarum</i>	Varni 1870, p. 90, doc. XIII; Cervetto 1903, p. 277, doc. XLVI
1488, 1 aprile e 4 agosto	Pagamenti, vendita di marmi	Matteo da Bissone	Pagamenti a Matteo da Bissone per il trasporto da Genova a Savona di marmi e pietre nere per il palazzo di Giuliano della Rovere.		Frommel 2014, p. 225, doc. 11

1488, 24 maggio	Tetimonianza	Elia Gagini Giacomo di Giovanni de Garvo da Campione Bernardo di Leone da Bissone	Elia Gagini testimonia per conto di Giacomo di Giovanni de Garvo da Campione e Bernardo di Leone da Bissone.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1030, n. 471	Zurla, pp. 18 nota 48; 38 nota 153 (citato)
1488, 7 luglio	<i>Acartatio</i>	Giovanni Gagini da Bissone	Giovanni Gagini da Bissone prende a bottega come apprendista Antonio Solari da Carona per sette anni.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1030, n. 539	Zurla, p. 359 (citato)
1488, 22 settembre	Contratto	Giovanni Gagini da Bissone	Contratto fra il Monsignor Leonardo De Fornari Vescovo di Mariana e Giovanni da Bissone (Gagini), maestro antelami, per la realizzazione dei marmi per una cappella ordinata dal Vescovo a Santa Maria delle Vigne.	ASG, <i>Arti del Notaio Andrea de Cario</i> , fogliazzo 43, 1488	Alizeri IV, pp. 175-177 nota 1; Cervetto 1903, pp. 254-255, doc. XVI
1488, 22 settembre	Nota di pagamento	Andrea da Campione	Registrazione dei pagamenti fatti dall'Ufficio di San Giorgio ad Andrea da Campione per un intaglio dell'entrata di Terranova, e per le relative cornici in pietra nera di Promontorio. Compenso di 55 lire, ricevuto il 28 febbraio 1499.	<i>Cartularium introitus et exitus Ojfirii sancti Georgii</i> ; ann. 1488	Alizeri IV, p. 226 nota 1
1489, 23 aprile	Contratto vendita marmi	Matteo da Bissone	Matteo da Bissone promette a Urbano Vegerio, procuratore di Giuliano Della Rovere, di consegnare un quantitativo di lastre in marmo e pietra nere per il palazzo di Savona. I pagamenti avvengono il 4 febbraio e il 27 maggio del 1495 (Frommel 2014, p. 226, docc. 18, 19).		Frommel 2014, p. 225, doc. 12
1489, 15 ottobre	Contratto	Michele D'Aria Antonio di Pietro Carlone da Scaria	Tommaso Giustiniani e Acellino Salvago, priori della Confraternita del Battista, affidano a Michele D'Aria e ad Antonio di Pietro Carlone da Scaria una serie di lavori volti a rinnovare le cappelle lungo la navata destra della Cattedrale di San Lorenzo. Va probabilmente collegata a questi lavori la registrazione inserita in un bilancio delle spese della Confraternita redatto nel 1530.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 753, n. 358	Alizeri IV, pp. 190-193 nota 1



1490, 11 febbraio	Contratto	Giovanni D'Aria	Pantaleone Becala, Andrea Natone e Pier Francesco Sansoni, a nome del cardinale Raffaele Sansoni Riario, commissionano a Giovanni D'Aria la tomba di Antonio Sansoni destinata alla chiesa di San Domenico a Savona. Si richiede che la tomba assomigli a quella da lui realizzata per il chiostro di S. Francesco alle ceneri per i genitori di Papa Sisto IV.	ASS, <i>Notai antichi</i> , 74, s. n.	Alizeri IV, pp. 202-204 nota 1
1490, 3 marzo	Contratto società	Michele D'Aria Giovanni D'Aria Bonino D'Aria	I tre fratelli D'Aria aprono una società per portare a termine sia i lavori iniziati che quelli da cominciare nelle città di Genova, Savona, Carrara e in altri luoghi.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 914bis, n. 59	Alizeri IV, pp. 194-195 nota 1
1490, 8 maggio	Nota di pagamento	Michele D'Aria	Michele riceve l'incarico relativo all'esecuzione della statua di Ambrogio di Negro per il palazzo del Banco di San Giorgio.	<i>Cartul. Officii</i> , 1489	Alizeri IV, p. 189 nota 1
1490, 2 giugno	<i>Acquartatio</i>	Matteo da Bissone Cristoforo di Domenico Solari	Matteo da Bissone prende a bottega Cristoforo di Domenico Solari come apprendista per un periodo di cinque anni.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1031, n. 368	Zurla, p. 347 (citato)
1490, 20 novembre	Nota di pagamento	Giovanni da Campione	Diversi pagamenti fatti a Giovanni da Campione per marmi impiegati nella trasformazione ed ampliamento del Banco di S. Giorgio.	Archivio di S. Giorgio, <i>Manuale munitionum miniarum...</i>	Cervetto 1903, pp. 274-275, doc. XLII
1490, 1° dicembre	Contratto di compravendita di terreni	Battista di Pietro Carlone Martino di Antonio "de Pedracius"	Battista di Pietro Carlone acquista un altro appezzamento a Gandria, da Martino di Antonio "de Pedracius".	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1031, n. 746	Zurla, pp. 8-9 nota 5 (citato)
1490, 15 dicembre	Pagamenti	Michele di Battista Carlone	Michele di Battista Carlone riceve dei pagamenti per alcuni marmi lavorati nel palazzo di Bastia in Corsica insieme a Giovanni Antonio e Antonio da Carona.		Varni 1870, p. 91, doc. XVI
1491	Contratto	Michele D'Aria	Michele D'Aria è registrato nei cartulari del Banco di San Giorgio in riferimento ad un sovrapporta da scolpire. È probabile che il pezzo sia identificabile con quello con San Giorgio e il drago tutt'oggi presente nei locali del Banco.		Varni 1870, pp. 92-93, doc. XVII

1491, 23 febbraio	Contratto di compravendita di marmi	Matteo da Bissonne	Matteo da Bissonne riceve un pagamento da parte del Banco di San Giorgio per una serie di colonne di varie misure destinate al palazzo di Bastia in Corsica.		Varni 1870, p. 90, doc. XIII; Cervetto 1903, p. 277, doc. XLVI
1491, 11 marzo	Nota di pagamento	Giovanni Gagini	Giovanni Gagini da Bissonne riceve il saldo dei lavori realizzati per il Fornari sia nella cappella della chiesa delle Vigne sia in quella della chiesa di Nostra Signora della Consolazione.	Arti Notario Battista Castronovo, fogliazzo 1, 1490-93	Alizeri IV, p. 179 nota I; Cervetto 1903, p. 255, doc. XVII
1491, 21 marzo	<i>Acquartatio</i>	Michele D'Aria Giovanni di Pietro Aprile da Carona	Giovanni di Pietro Aprile da Carona pone il figlio Pietro come apprendista nella bottega di Michele D'Aria per cinque anni.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1032, n. 155	Alizeri 1870-1880, IV, 1876, p. 219 (citato); Tagliaferro 1987, p. 257 (citato); Zurla, pp. 12 nota 17; 340 nota 355; 354 (citato)
1491, 4 giugno	<i>Acquartatio</i>	Francesco di Gaspare Aprile da Carona Giovanni e Marco, suoi fratelli Giovanni Gagini	Francesco di Gaspare Aprile da Carona, fratello di Giovanni e Marco, diviene apprendista di Giovanni di Beltrame Gagini impegnandosi a restarvi per i sette anni successivi.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1032, n. 346	Zurla, p. 359 (citato)
1491, 15 giugno	Disputa	Michele Carlone Gregorio Masagno Antonio e Battista Carlone	Michele Carlone e Gregorio Masagno sono scelti come arbitri per dinimere una lite tra Antonio e Battista Carlone, fratelli e figli di Pietro, sorta a causa della spartizione dell'eredità dei genitori. Il 27 giugno i due delegati pronunciano la loro sentenza.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1032, n. 367	Zurla, p. 348 (citato)
1491, 11 ottobre 1492, 23 marzo	Contratto, pagamento	Michele D'Aria	Michele si impegna con il vescovo di Savona Pietro Gara per l'esecuzione dei decori marmorei di una cappella di suo patronato nella Cattedrale di Savona, prendendo come modello quella edificata da Giovanni Della Rovere nella stessa chiesa. Il 23 marzo 1492 riceve una parte del compenso.	ASS, <i>Notai antichi</i> , Pietro Corsario, bastardelli 1491, s.n.	A. Nicolini in Bartoletti 2009, pp. 49-50, doc II

1492	Cappellanie		Elenco di cappellanie nella Cattedrale di San Lorenzo.	ACCSLG, 277 ( <i>Liber prebendarum ecclesie maioris ianensis</i> ), cc. 19r.-22v.	Zurla, pp. 375-378, doc. 11
1492, 13 febbraio	Debito	Michele D'Aria	Michele D'Aria è creditore presso Antonio Perano di Pello Inferiore della somma di 8 lire, per aver liberato il collega dal carcere.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1033, n. 107	Zurla, p. 354 (citato)
1492, 15 maggio	Contratto	Matteo da Bissone	Matteo da Bissone promette di eseguire il sepolcro di Leonardo De Fornari, vescovo di Mariana in Corsica.	Atti Notaio Battista Castronovo, fogliazzo 1, 1490-93	Alizeri IV, p. 180 nota 1; Cervetto 1903, p. 277, doc. XLVII
1492, 29 maggio	Contratto di compravendita di marmi	Nicolò da Castello da Carrara Giovanni D'Aria	Nicolò da Castello da Carrara si accorda con Acellino Salvago per la provvigione di marmi bianchi e rossi, ad ornamento della Cappella di S. Gio. Battista, secondo le misure indicate dall'architetto e scultore Giovanni d'Aria.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 756, n. 179a	Alizeri IV, pp. 237-238 nota 1
1493, 22 aprile	Pagamento	Michele D'Aria	Michele D'Aria riceve dai <i>Padri del Comune</i> un pagamento per aver scolpito una lapide in marmo in ricordo dei lavori di prolungamento del molo.	ASCG, <i>Padri del Comune</i> , 996, c. 119v	Varni 1870, pp. 34-35 (citato)
1493, 17 ottobre	Testimonianza	Pace Gagini Antonio Della Porta Giovanni Canevali da Lanzo	Pace Gagini è a Pavia, dove testimonia all'atto tramite il quale Antonio Della Porta e Giovanni Canevali da Lanzo prendono in affitto una cava nei pressi di Genova.		Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 21, doc. 1677; Morscheck 1978, p. 298, doc. 233
1493, 6 novembre	Contratto	Pace Gagini Giovanni Amedeo Antonio Mantegazza	Pace Gagini di Beltrame da Bissone si impegna per i quattro anni successivi a scolpire marmi per la Certosa di Pavia, per conto dello zio Antonio della Porta, per Giovanni Amedeo e per Antonio Mantegazza.	Archivio Notarile Distrettuale di Pavia. Atti Notaio Antonio Gabba	Cervetto 1903, pp. 257-258, doc. XX
1494, 12 giugno	Legame devzionale con terra natia	Giovanni di Romeo Cenevali	Giovanni di Romeo Cenevali dona un terreno nei pressi di Bissone al monastero di San Francesco di Como.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1410, n. 54	Zurla, p. 82 nota 345 (citato)

1495	Cappellanie		Elenco di cappellanie nella Cattedrale di San Lorenzo.	ACSLG, 110 ( <i>Liber massarie in quo etiam sunt descripte prebende et capellanie</i> ), cc. 40v-43r.	Zurla, pp. 378-383, doc. 12
1495, 26 gennaio	Contratto	Giovanni Gagini	Giovanni Gagini si impegna con Stefano Avondo e Genesio Macia a realizzare una cancellata marmorea con tre aperture per la sede dei disciplinati di Nostra Signora di Caprafico presso Nervi, seguendo il disegno fornito dai committenti.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 915bis, n. 16	Alizeri IV, p. 180-181 (citato); Cervetto 1903, pp. 65-66 (citato); Zurla p. 42 nota 172 (citato)
1495, 25 maggio	<i>Acquintatio</i>	Giorgio del fu Jacopo Solari da Carona Marco del fu Jacopo Solari da Carona Michele e Giovanni D'Aria	Giorgio del fu Jacopo Solari da Carona affida il fratello Marco come apprendista alla bottega di Michele e Giovanni D'Aria per un periodo di 6 anni.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1034, n. 274	Zurla, pp. 12 nota 17; 354 (citato)
1495, 5 giugno	Contratto	Michele d'Aria	Francesco Pammoleo commissiona a Michele d'Aria una tomba, col ritratto del Vescovo d'Accia Bartolomeo Pammoleo.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1299, n. 623	Alizeri IV, p. 207 nota 1
1496, 11 aprile	Debito	Michele Carlone	Michele Carlone si dichiara debitore di Antonio di Benedetto de Platea.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1035, n. 307	Zurla, p. 349 (citato)
1496, 10 maggio	Contratto	Matteo da Bissone Michele D'Aria	Matteo da Bissone promette ai massari della Cattedrale di Savona di consegnare i marmi necessari per eseguire un tabernacolo entro il mese di luglio successivo. Michele D'Aria è chiamato a valutare la qualità delle pietre.	ASS, Atti del Notaio Tommaso da Moneglia, bastardello 1496, c 210v 1	Varaldo 2002, p. 34 (citato); Villani 2007, p. 50, doc. 1
1496, 17 maggio	Pagamenti	Matteo da Bissone	Matteo da Bissone riceve pagamenti per i lavori effettuati alla facciata di Palazzo Della Rovere a Savona.		Frommel 2014, p. 226, doc. 29
1496, 17 agosto	Contratto di locazione, compravendita di marmi e controversia	Matteo di Donato Morelli di Pello Antonio di Pietro Carlone Giovanni D'Aria	Matteo di Donato Morelli di Pello acquista materiale lapideo, lavorato e grezzo, presente nella bottega di Antonio di Pietro Carlone. Giovanni D'Aria compare come testimone. In un atto successivo si nominano due arbitri per dirimere una controversia nata in relazione alla vendita.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1035, n. 698 e ASG, <i>Notai antichi</i> , 1036 n. 699	Zurla, pp. 17 nota 44; p. 111 nota 473; 351 (citato) e Zurla, p. 17 nota 44

1496, 21 dicembre	<i>Promissio</i>	Matteo da Bissonne	I massari della Cattedrale di Savona concedono a Matteo da Bissonne il permesso di allontanarsi dalla città fino al mese di marzo. Lo scultore a sua volta si impegna a rispettare questo termine e a continuare i lavori al rientro.	ASS, Atti del Notaio Tommaso da Moneglia, bastardello 1496, C 536r	Varaldo 2002, p. 34 (citato); Villani 2007, p. 50, doc. 2
1496, 24 dicembre	Dichiarazione di fine lavori	Bonino D'Aria Pietro D'Aria, suo figlio	Bonino D'Aria e suo figlio Pietro dichiarano di aver ultimato i lavori commissionati da Cipriano Pallavicino nella chiesa di Sant'Antonio a Genova.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1035, n. 936	Zurla, p. 351 (citato)
1497, 12 dicembre	<i>Acquartatio</i>	Romerio da Campione Pietro d'Arosio Giacomo d'Arosio del Luganese	Lo scultore Romerio da Campione prende Pietro d'Arosio, figlio di Giacomo, come suo apprendista.	ASG, Atti del Notaio Nicolò Raggio 12 Dic. 1497	Alizeri IV, pp. 337-338 nota 1
1497, 17 aprile	Nota di pagamento	Giovanni d'Aria Gerolamo Viscardo da Laveno Michele D'Aria	Gli scultori Giovanni d'Aria e Gerolamo Viscardo da Laveno, anche a nome di Michele, fratello di Giovanni, confessano d'aver ricevuto da Agostino Adorno Governatore Ducale di Genova e dal fratello Giovanni, la somma di 120 lire (di Genova), per un sepolcro destinato alla chiesa degli Olivetani di Quarto.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1301, n. 311	Alizeri IV, pp. 210-212 nota 1
1497, 22 aprile	Testamento	Alberto Maffioli	Alberto Maffioli detta il proprio testamento.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1040 bis, n. 319.	Zurla, p. 374, doc. 9
1497, 22 aprile	Procura	Alberto Maffioli	Alberto Maffioli sceglie Jacopo di Tommaso da Gagnola come suo procuratore e, in vista della sua partenza per la Spagna, gli affida il compito di occuparsi di un terreno di sua proprietà a Carrara.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1036, n. 314.	Zurla, pp. 373-374, doc. 8
1497, 19 luglio	Contratto	Michele Carlone	Contratto tra lo scultore Michele Carlone e Raffaele de Fornari per le opere di una galleria di marmi del suo palazzo.	ASG, Atti del Notaio Luca Torre, fogliazzo 4, 1497	Alizeri IV, p. 344 nota 1
1497, 27 giugno	Contratto	Gabriele di Canaro	Contratto tra Bernardino e Nicola Guaschi e il maestro Gabriele di Canaro, per il sepolcro di Antonio Guasco.	ASG, Atti del Notaio Antonio Pastorino, fogliazzo 12, 1497	Alizeri IV, p. 336 nota 1

1497-1499, 24 ottobre	Procura	Gerolamo Viscardi	Gerolamo Viscardi fa da fideiussore al pittore Battista della Milandola di Pavia presso i consoli dell'Arte.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1225, n. 135	Alizeri II, p. 366
1498, 9 gennaio	Legame devzionale con terra natia	Vd. descrizione	Un gruppo di maestri attivi a Genova si accorda per elezione del nuovo rettore della chiesa di San Giorgio a Carona. Tra questi: Carlo di Baldassarre Pillacorte, Martino di Giorgio de Ihona, Maffeo di Pietro Solari, Antonio di Antonio Solari, Giovanni Antonio di Niccolò de Ligorieto Solari, Antonio di Andrea Solari, Andrea di Ambrogio de Cazella, Giovanni di Agostino de Cazella, Andrea di Jacopo de Cazella, Antonio di Domenico Pillacorte, Marco di Gaspare Pillacorte, Marco Antonio di Domenico Pillacorte, Pietro di Aboni Solari, Giovanni e il fratello Abonio Solari, Marco di Gaspare Aprile, Baldassarre Aprile detto "tamborinus", Antonio di Giovanni della Scala, Giovanni Jacopo di Gaspare detto "del curto", Simone di Quilico de Meli, Matteo di Simone de Meli	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1037, n. 17	Zurla, p. 9 nota 6 (citato)
1498, 15 gennaio	Contratto di compravendita di marmi	Francesco di Pellegrino da Carrara detto Pelliccia Giovanni Gagini	Francesco di Pellegrino da Carrara detto Pelliccia si impegna a consegnare a Giovanni Gagini un certo quantitativo di marmi di varie dimensioni.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1037, n. 50	Zurla, pp. 14 nota 27; 360 (citato)
1498, 7 febbraio	Contratto di compravendita di marmi	Giuliano di Nicola da Carrara Giovanni Gagini	Giuliano di Nicola da Carrara detto della Fiora promette a Giovanni Gagini di consegnargli un certo numero di colonne.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1037, n. 62	Zurla, pp. 14 nota 27; 360 (citato)
1498, 20 febbraio	Decreto		Decreto del Consiglio degli Anziani che impone ai Padri del Comune di concedere una donazione per la costruzione della cappella della Croce in Cattedrale.	ASCG, <i>Padri del Comune</i> , 6, n. 116	Zurla, pp. 383-384, doc. 13
1498, 2 aprile	Contratto di vendita	Michele Carlone Bernardo di Nicola de Cavari	Michele Carlone risulta essere proprietario di una terra con Bernardo di Nicola de Cavari <i>magister antelami</i> . (ASG,	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1037, n. 131	Zurla, p. 349 (citato)
1498, 20 aprile	Contratto di vendita di marmi	Giovanni Gagini	Giovanni Gagini si accorda con Bernardo di Benedetto Lomellini per un quantitativo di centocinque colonne di due diverse dimensioni.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1037, n. 174	Zurla, p. 15 nota 31; 360 (citato)

1498, 23 luglio	Contratto di locazione	Pace Gagini	Pace Gagini affitta una bottega da Oberto Magnasco, nella contrada di Ripa a Porta Vacca	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1037, n. 400	Zurla, p. 367, doc. 1
1498, 31 ottobre	Contratto di locazione	Antonio de Platea da Pello Inferiore	Antonio de Platea da Pello Inferiore, <i>magister antelami</i> , prende bottega accanto a quella di Pace Gagini, nella contrada di Ripa a Porta Vacca, del cui atto di locazione era stato testimone (vd. ASG, <i>Notai antichi</i> , 1037, n. 400).	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1037, n. 563	Zurla, p. 80 nota 338 (citato)
1499, s. d.	Contratto	Matteo da Bissone Andrea da Campione	Matteo da Bissone e Andrea da Campione realizzano la decorazione lapidea del palazzo di Luca Adorno.		Alizeri IV, p. 228 (citato); Zurla, p. 348 (citato)
1499, 11 gennaio	Contratto di vendita di marmi	Matteo di Jacopo da Bissone Bernardo di Domenico da Bissone Giovanni di Beltrame Gagini	Matteo di Jacopo da Bissone, Bernardo di Domenico da Bissone e Giovanni di Beltrame Gagini vendono a Bernardo di Raffaele Soprani di Andora trentadue colonne di varie dimensioni.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1038, n. 20	Zurla, p. 15 nota 31; 348; 360 (citato)
1499, 24 gennaio	Contratto di società	Michele D'Aria Giolamo Viscardi	Michele D'Aria e Girolamo Viscardi firmano un contratto per il monumento funebre di Agostino e Giovanni Adorno per la chiesa di San Gerolamo di Quarto. Compenso tra le 800 e le 1000 lire.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1384, n. 458	Alizeri IV, pp. 213-215 nota 1
1499, 8 aprile	Contratto di vendita	Antonio di Beltramolo da Campione Michele Carlone	Antonio di Beltramolo da Campione detto Conte vende a Michele Carlone un paio di buoi di pelo rosso.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1038, n. 199	Zurla, p. 349 (citato)
1499, 29 aprile	Contratto di compravendita di marmi	Giovanni Gagini Matteo di Jacopo da Bissone	Giovanni Gagini acquista da Matteo di Jacopo da Bissone alcuni marmi carraresi di varie misure e forme.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1038, n. 235	Zurla, p. 14 nota 28; 348; 360 (citato)
1499, 6 maggio	Testimonianza	Michele Carlone Giovanni di Antonio de Carabio Domenico di Francesco Pillacorte da Carona	Michele Carlone compare come testimone in un atto stipulato da Giovanni di Antonio de Carabio, Pietro di Bernardo de Carabio e Domenico di Francesco Pillacorte da Carona.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1038, n. 246	Zurla, p. 349 (citato)

1499, 8 maggio	Contratto di vendita di marmi	Giovanni Gagini	Giovanni Gagini promette di consegnare a Domenico di Benedetto Lercari dodici colonne con le rispettive basi e i capitelli.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1038, n. 252	Zurla, p. 15 nota 31; 360 (citato)
1499, 4 luglio	Pagamento	Pace Gagini	Pace Gagini riceve, a Torre del Mangano, da Marco Sanmicheli parte della dote di sua moglie Elisabetta, sorella dello stesso Marco.		Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 115, doc. 2020; Morscheck 1978, p. 310, doc. 340
1499, 12 settembre	Contratto di vendita di marmi	Bonino D'Aria Matteo Morelli Michele Carlone	Bonino D'Aria, Matteo Morelli e Michele Carlone promettono di consegnare ad Alvaro da Torre spagnolo alcune colonne ornate con basi e capitelli.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1038, n. 421	Zurla, p. 392, doc. 24
1499, 18 dicembre	Elenco di <i>magistri</i>	Tra questi: Gerolamo Viscardi Matteo da Bissone Giovanni Gagini Bonino D'Aria Michele D'Aria	Elenco di membri dell'arte dei magistri antelami convocati per un'elezione.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1038, n. 580	Decri 1996, p. 422, doc. 2 (trascrizione parziale); Zurla, p. 106 nota 450; 348; 351; 354; 360; 364 (citato)
1500, 25 settembre	<i>Promissio</i>	Giacomo e Andrea da Campione	Giacomo e Andrea da Campione, debitori di Teodorina, Vedova di Domenico Spinola, promettono il pagamento dell'intera somma, attraverso l'acquisto di parte delle pietre bianche e nere utili per la costruzione di una Cappella in Santa Maria di Castello, da lei commissionata.	Atti Notaio Giacomo da Novi, fogliazzo 3, 1480-1503	Alizeri IV, pp. 227-228 nota 1
1501, 20 marzo	Nota di pagamento	Michele D'Aria Girolamo Viscardi	Michele D'Aria e Girolamo Viscardi ricevono 100 ducati per il sepolcro di Agostino e Giovanni Adorno e promettono di consegnare e di mettere in opera i marmi entro il Natale successivo.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1385, n. 81	Alizeri IV, pp. 216-217 nota 1



1501, 23 marzo	Contratto	Matteo da Bissonne Antonio Della Porta Pace Gagini	Matteo da Bissonne fa da fideiussore per Antonio Della Porta e Pace Gagini nei confronti di Francesco Lomellini, il quale aveva affidato ai due scultori la decorazione marmorea della propria cappella nella chiesa di San Teodoro.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1308, n. 372	Alizeri IV, pp. 310-312 nota 1; Cervetto 1903, p. 258, doc. XXI
1501, 14 giugno	Procura	Battista di Pietro Carlone Michele di Battista Carlone Pietro di Bonino d'Aria	Battista di Pietro Carlone nomina il figlio Michele come suo procuratore. Pietro di Bonino d'Aria compare come testimone.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1259, s.n.	Zurla, pp. 62 nota 269; 349 (citato)
1501, 14 giugno	Fideiussione	Battista di Pietro Carlone Michele, Bernardino e Antonio Carlone	Battista di Pietro Carlone ripartisce una somma di denaro, inerente la stima di due botteghe di sua proprietà, tra i figli, Michele, Bernardino e Antonio.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1259, s.n.	Zurla, p. 349 (citato)
1501, 11 agosto	Contratto di locazione	Antonio dalla Porta Pace di Gazino Lorenzo di Bonvicino	Antonio dalla Porta e Pace Gagini concedono in locazione a Lorenzo di Bonvicino una bottega in piazza del Molo, sotto la casa di Battista de' Cavo, che loro avevano preso in affitto sei mesi prima.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1259, s. n.	Alizeri IV, p. 308 nota 1; Cervetto 1903, p. 261, doc. XXIII
1502, 29 agosto	Contratto	Michele D'Aria Girolamo Viscardi Donato Benti Benedetto da Rovezzano	Il tesoriere di Luigi XII Jean Hérouet commissiona a Michele D'Aria, Girolamo Viscardi, Donato Benti e Benedetto da Rovezzano la tomba dei Duchi d'Orléans, in principio destinata alla chiesa dei Celestini di Parigi e oggi nella basilica di Saint-Denis.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1412, n. 160	Alizeri IV, pp. 286-290 nota 1
1502, agosto – ottobre	Pagamenti	Antonio Della Porta	Il nome di Antonio Della Porta compare in alcuni pagamenti relativi ai lavori al portale del Palazzo del Brandale a Savona.		Cervetto 1903, p. 148 (citato)
1502, agosto – 1503, gennaio	Pagamenti	Matteo da Bissonne	Matteo da Bissonne riceve dei pagamenti per alcuni lavori al portale del Palazzo del Brandale a Savona. In alcune delle registrazioni compare anche il nome di Antonio Della Porta.		Cervetto 1903, p. 148 (citato); Varaldo 1974, p. 145 nota 8 (citato); Bartoletti 2009, p. 39 nota 38

1503, 28 giugno	Contratto	Michele e Antonio Carlone	Michele e Antonio Carlone si impegnano ad eseguire un portale in marmo per Cipriano Pallavicino della stessa qualità dell'altare di Lorenzo Fieschi nella Cattedrale di San Lorenzo. Il portale si trova oggi al Vitoria & Albert Museum di Londra (inv. 81.1879).	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1412, n. 327	Alizeri V, pp. 32-33 nota 1
1503, 11 luglio e 1504, 9 agosto	Disputa	Michele D'Aria	Michele D'Aria viene scelto come uno dei rappresentanti dei <i>magistri antelami</i> che devono presentarsi al Senato per dirimere una controversia sorta a causa di alcuni lavori che i magistri erano tenuti a svolgere nella strada di Fassolo presso San Tommaso. Un altro documento è del 9 agosto 1504.	ASG, <i>Archivio segreto</i> , 659, cc. 115r-v. e 118v	Zurla, p. 355 (citato)
1503, 15 settembre	Concessione	Andrea Sansovino	Il Consiglio degli Anziani di Genova chiede alle magistrature della Repubblica di Pisa la licenza per trasportare le sculture di Andrea Sansovino per la Cappella del Battista.	ASG, <i>Archivio segreto</i> , 1819, n. 80	Zurla, pp. 374-375, doc. 10
1503, 15 settembre	Contratto	Antonio Della Porta	Antonio Della Porta promette a Bartolomeo Basso Della Rovere, procuratore di Girolamo Basso Della Rovere, di costruire una cappella nella chiesa di Santa Chiara di Savona.	ASS, <i>Notai antichi</i> , 131, s.n.	Zurla, p. 357 (citato)
1503, 12 ottobre	Procura	Antonio Della Porta Domenico Gentile Rizi Michele Salvago di Albenga Guglielmo Della Porta Anselmo de Fomari Gabriele da Cannero	A Savona Antonio Della Porta nomina suoi procuratori Domenico Gentile Rizi, Michele Salvago di Albenga, Guglielmo Della Porta, Anselmo de Fomari e Gabriele da Cannero.	ASS, <i>Notai antichi</i> , 175, s.d.	Varaldo 1974, p. 145 nota 8 (citato); Zurla, p. 357 (citato)
1503, 20 ottobre	Pagamento	Michele D'Aria Donato Benti	Michele D'Aria e Donato Benti ricevono una certa somma da un procuratore di Giovanni Spinola in riferimento ai lavori da loro eseguiti per la tomba dei Duchi d'Orléans.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1412, n. 397	Zurla, pp. 355; 364 (citato)

1504, 15 gennaio	Pagamento	Michele D'Aria Gerolamo Viscardi	Michele D'Aria e Gerolamo Viscardi ricevono un'ulteriore somma per i lavori sostenuti per il monumento dei Duchi d'Orléans.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1412, n. 10	Zurla, pp. 355; 364 (citato)
1504, 14 marzo	Pagamento	Michele D'Aria Donato Benti Girolamo Viscardi Benedetto da Rovizzano	Michele D'Aria e Donato Benti ricevono il saldo della somma dovuta a loro e ai soci Girolamo Viscardi e Benedetto da Rovizzano per la tomba dei Duchi d'Orléans.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1412, n. 41	Zurla, pp. 355; 364 (citato)
1504, 18 maggio	Contratto	Girolamo Viscardi Matteo Morelli	Lorenzo Cattaneo commissiona a Girolamo Viscardi e Matteo Morelli dei lavori nel suo palazzo.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1126/I, n. 402	Zurla, p. 369, doc. 3
1504, 8 giugno	Testamento		Testamento di Lorenzo Fieschi.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1158, n. 161	Zurla, pp. 384-386, doc. 15
1504, 18 luglio	Contratto	Pace Gagini	Convenzione e patti stipulati tra Pace Gagini ed il Monastero della Certosa di Pavia per le colonne in marmo bianco di Carrara per la porta della chiesa.	Archivio Notarile Distrettuale di Pavia. Atti Notaio Antonio Gabba	Cervetto 1903, p. 261, doc. XXIV
1504, 8 novembre	Procura	Giovanni Gagini Pace Gagini Antonio Gagini Giovanni di Cassinario Domenico da Bissone Giovanni Maria della Torre Signor Donato della Torre	Atto di procura fatta da Giovanni Gagini di Beltrame da Bissone per riscuotere il denaro dovutogli tanto da privati e Corporazioni, quanto in particolare dai suoi fratelli Antonio e Pace Gagini, da Giovanni di Cassinario, dal Maestro Domenico da Bissone detto il Duca, e da Giovanni Maria della Torre con i fratelli, figli del Signor Donato della Torre.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1158, n. 215	Cervetto 1903, pp. 255-256, doc. XVIII
1505, 26 febbraio	Contratto di locazione	Pace Gagini Antonio Della Porta	Pace Gagini e Antonio Della Porta prendono in affitto una casa con terreno a Villanova, nei pressi di Pavia.		Maiocchi 1937-1949, II, 1949, p. 205, doc. 2405; Morscheck 1978, p. 312, doc. 424

1505, 30 aprile	Contratto	Antonio Della Porta	Lorenzo Cattaneo commissiona ad Antonio Della Porta due portali per la propria residenza genovese.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1126/II, n. 127	Alizeri V, pp. 44-45 nota 1
1505, 16 maggio	Procura, pagamento	Giovanni Pietro di Matteo da Bissone Antonio Della Porta	Giovanni Pietro di Matteo da Bissone riceve da Lorenzo Cattaneo e a nome di Antonio Della Porta la somma prevista per i due portali destinati al palazzo dell'aristocratico genovese.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1126/II, n. 127	Alizeri V, pp. 44-45 nota 1
1505, 15 settembre	Contratto	Antonio della Porta	Antonio Della Porta promette a Bartolomeo Della Rovere di eseguire la decorazione marmorea della cappella della chiesa di Santa Chiara di Savona. Lo stesso giorno lo scultore riceve 15 ducati come anticipo.	ASS, <i>Notai antichi</i> , 131, s.n.	Zurla, p. 368, doc. 2
1506, 26 febbraio	Contratto vendita marmi	Bernardo Forno da Campione Giovanni Forno da Campione Antoniotto Calvi	Atto stipulato nella casa di Giovanni Gagini presso San Marcellino da Bernardo Forno da Campione, in cui anche a nome di Giovanni Gagini marmi bianchi e neri, sono ceduti a Giovanni Gagini marmi bianchi e neri, lavorati o meno, collocati nella bottega di Sottoripa sotto la casa di Antoniotto Calvi.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1159, n. 66	Cervetto 1903, pp. 256-257, doc. XIX
1506, 13 giugno	Contratto	Giacomo da Campione	Giacomo da Campione promette a Luchino Stella l'esecuzione di un portale in pietra di Promontorio ornato con lo stemma dei Giustiniani; il maestro Giovanni Piuma ne fisserà il prezzo.	Atti Notaio Gerolamo Loggia, fogliazzo 5, 1502-1505	Cervetto 1903, p. 275, doc. XLIV
1506, 1° luglio	Elenco di magistri antelami	Tra i citati: Pace Gagini Giovanni Gagini Gerolamo Viscardi	Elenco dei magistri antelami ai quali i Padri del Comune ordinano di rimuovere il materiale lapideo di loro proprietà dai ponti del molo e da altri spazi pubblici.	ASCG, <i>Padri del Comune</i> , 8, n. 71	Decri, pp. 422-423, doc.3 (trascrizione parziale); Zurla, p. 9 nota 8; 17 nota 46; 111 nota 470; 360; 361; 364 (citato)

1506, 7 agosto	Perizia	Pace Gagini	Antonio nomina Pace Gagini come suo procuratore per scegliere alcuni estimatori che valutino il prezzo dei marmi eseguiti per la cappella di Girolamo Basso Della Rovere in Santa Chiara a Savona.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1315, n. 106	Alizeri IV, pp. 319-320 nota 1; Cervetto 1903, pp. 262-263, doc. XXV
1506, 22 agosto	Procura, pagamento	Matteo Morelli Girolamo Viscardi	Matteo Morelli riceve, a nome suo e di Girolamo Viscardi, il saldo pattuito per i lavori eseguiti per Lorenzo Cattaneo, pari alla somma piuttosto notevole di 1088 lire.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1161/II, n. 446	Alizeri V, p. 43 nota 1
1506, 14 dicembre	Contratto di società	Agostino di Marco Solari Antonio Della Porta Pace Gagini	Agostino di Marco Solari, Antonio Della Porta e Pace Gagini si ripartiscono la responsabilità dell'esecuzione di una fontana di San Giovanni Battista per il cardinale di Rohan, Georges d'Amboise.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1315, n. 252	Alizeri IV, pp. 315-316 nota 1; Cervetto 1903, pp. 263-264, doc. XXVI
1507, 5 gennaio	Contratto di compravendita di marmi	Pace Gagini	Pace Gagini acquista dei marmi a Carrara per conto del re di Francia.	ASM, <i>Notarile Massa</i> , 1497, cc. 5r-5v	Campori 1873, p. 352 (citato); Zurla, p. 393, doc. 25
1507, 5 febbraio	Debito	Michele Carlone Antonio de Platea e suo figlio Pietro Giovanni Matteo Morelli	Michele Carlone si impegna a restituire 195 lire ad Antonio de Platea e a suo figlio Pietro Giovanni, relativi al costo di una serie di marmi lavorati e grezzi dei quali Matteo Morelli ha steso un inventario.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1265, n. 118	Zurla, pp. 111 nota 473; 349 (citato)
1507, 10 maggio	Contratto	Girolamo Viscardi	Contratto fra Girolamo di Viscardo e l'Abate di Fécamp, in Normandia, Antoine Bohier, consigliere del re di Francia, per un altare, un tabernacolo e una cassa per le reliquie; oltre a due figure in rilievo, l'una di un vescovo e l'altra di un Santo.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1265, n. 307	Alizeri IV, p. 296 nota 1
1507. 18 dicembre	Testimonianza	Pace Gagini	Pace Gagini appare come testimone in un atto notarile stipulato a Carrara.	ASM, <i>Notarile Carrara</i> , busta 5, filza 1, c. 197r.	Zurla, p. 362 (citato)
1508, 18 marzo, 10 giugno e 21 luglio	Pagamento	Gerolamo Viscardi	Girolamo Viscardi è pagato per aver eseguito la cornice marmorea della <i>Tavola di Polvere</i> destinata al nuovo allestimento all'interno della cattedrale.	ASCG, <i>Padri del Comune</i> , 1001, cc. 85v., 86r., 129v., 130r	Varni 1870, p. 37 (citato)

1508, 9 maggio	Contratto	Michele Carlone Romero da Campione	Lo speciale Antonio da Voltaggio commette allo scultore Michele Carlone gli ornamenti ad intaglio per una sua Cappella in San Domenico, simili a quelli che per altra cappella nella stessa chiesa aveva realizzato Romero da Campione.	ASG, atti del Notaio Antonio Pastorino, fogliazzo 27, 1508	Alizeri IV, pp. 342-343 nota 1
1508, 16 maggio	Pagamento	Giovanni Pietro di Matteo da Bissone Antonio Della Porta	Giovanni Pietro di Matteo da Bissone, a nome di Antonio Della Porta, riceve da Lorenzo Cattaneo la somma prevista per i due portali destinati al palazzo dell'aristocratico.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1126/II, n. 127	Alizeri, V, pp. 44-45 nota 1
1508, 7 giugno	Nota di pagamento	Pace Gagini	Pagamenti relativi alla statua del patrizio Francesco Lomellino, innalzata nella Gran Sala del Banco di San Giorgio, ad opera di Pace Gagini.	Archivio di San Giorgio, <i>Cartularium Officii</i> , 1409	Alizeri IV, p. 323 nota 1
1508, 12 giugno	Contratto	Romero da Campione	Il patrizio Nicolò Giustiniano commissiona a Romero da Campione la decorazione di una Cappella nella chiesa di S. Domenico, ricca di colonnette e fregi marmorei.	ASG, Arti del Notaio Lorenzo Villa, foglia. 3, 1505-13	Alizeri IV, pp. 338-340 nota 1
1508, 19 luglio	Disputa	Michele di Battista Carlone Pietro di Bonino D'Aria Agostino Massagno Giolamo Viscardi	Michele di Battista Carlone è coinvolto in una controversia con Pietro di Bonino D'Aria, per dirimere la quale vengono nominati due arbitri, ovvero Agostino Massagno e Giolamo Viscardi.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1056/I, n. 402	Zurla, pp. 62 nota 269; 349; 364 (citato)
1508, 19 luglio	Debito	Michele Carlone Giolamo Viscardi	Michele Carlone si riconosce debitore di 19 lire nei confronti di Girolamo Viscardi.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1056/I, n. 405	Zurla, pp. 349; 365 (citato)
1508, 26 luglio	Pagamento per procura	Michele di Battista Carlone Tommaso Canevali Matteo di Donato Morelli Pietro di Bonino D'Aria	Matteo di Donato Morelli si impegna a restituire 12 lire e 3 soldi a Tommaso Canevali, il quale è debitore di tale somma a Michele Carlone. Pietro di Bonino D'Aria compare tra i testimoni.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1056/I, n. 436	Zurla, pp. 62 nota 269; 111 nota 473; 349-351 (citato)

1508, 26 agosto	Procura	Battista di Pietro Carlone Giovanni D'Aria Alberto da Lanzo	Battista di Pietro Carlone nomina Giovanni D'Aria e Alberto da Lanzo come suoi procuratori per risolvere alcune questioni nel territorio della diocesi di Como.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1056/I, n. 548	Alizeri IV, pp. 278-279 nota 1 (trascrizione parziale); Zurla p. 10 nota 10 (citato)
1508, 20 settembre	Pagamento	Pace Gagini	Pagamenti relativi alla statua del patrizio Francesco Lomellino, innalzata nella Gran Sala del Banco di San Giorgio ad opera i Pace Gagini.	Archivio di San Giorgio, <i>Cartularium Officii</i> , 1409	Alizeri IV, p. 323 nota 1
1508, 16 novembre	Debito	Pace Gagini	Nota di debito di Pace Gagini nei confronti del Comune per l'affitto di un magazzino. Lo scultore, nei primi 18 mesi, era stato esentato dal pagamento, per aver operato per commissione del cardinale Georges d'Amboise.	ASCG, <i>Padri del Comune</i> , 1001, c. 193v	Varni 1870, p. 93, doc. VIII; Alizeri IV, p. 314 nota 1
1509, 12 febbraio	Testamento e legame devozionale terra natia	Antonio da Gandria Antonio da Proino da Bissone	Antonio da Gandria al momento di dettare le proprie ultime volontà indica Genova come luogo di sepoltura ma si assicura che la cappella di cui detiene il patronato a Carona sia arricchita da una tela, realizzata da Antonio di Proino da Bissone.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1075, n. 26	Zurla, p. 9 nota 7 (citato)
1509, 16 aprile	Contratto	Antonio Della Porta	I priori della Confraternita di Santa Maria di Castello ingaggiano Antonio Della Porta per la realizzazione di una cancellata marmorea per il loro oratorio.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1179, n. 168	Alizeri V, 1877, pp. 40-41 nota 1
1509, 19 maggio	Debito	Antonio Della Porta	Antonio Della Porta si dichiara debitore di Gabriele da Cannero della somma di 6 ducati.	ASS, <i>Notai antichi, bastardelli, Simone Capello</i> , 1509, I, cc. 370v.-371r.	Zurla, p. 370, doc. 4
1509, 26 maggio	Nota di pagamento	Antonio dalla Porta	Pagamento residuo allo scultore Antonio dalla Porta per la realizzazione della statua di Antonio Doria nel Palazzo delle Compere.	<i>Cartularium Nitidi</i> de 44, 1306-09	Alizeri IV p.324 nota 1
1509, 18 giugno	Pagamento	Antonio della Porta Gabriele da Cannero	Gabriele da Cannero, procuratore di Antonio Della Porta, riceve da Bartolomeo Basso Della Rovere 25 fiorini come parte del compenso per la cappella della chiesa di Santa Chiara.	ASS, <i>Notai antichi, bastardelli, Simone Capello</i> , 1509, I, c. 437v.	Varaldo 1974, p. 146 nota 8 (citato); Zurla, pp. 370-371, doc. 5

1509, 7 ottobre e 21 novembre	Pagamento	Ambrogio de Aria di Gerolamo Viscardo Michele de Pessolo	Ambrogio de Aria figlio di Gerolamo Viscardo riceve due somme di denaro da Michele de Pessolo.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1058, nn. 256, 386	Zurla, p. 62 nota 268 (citato)
1509, 19 dicembre	<i>Promissio</i>	Antonio Pillacorte Baldassare Canevali Michele Carlone	Antonio Pillacorte e Baldassare Canevali ricevono una somma di denaro da Martino Centurione (procuratore di Rodrigo Diaz de Vivar y Mendoza) che si impegnano a consegnare alla moglie di Michele Carlone, occupato in Andalusia nella fabbrica del castello del Mendoza.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1058, n. 520	Kruft 1972a, p. 36, doc. 1; Zurla, p. 330 nota 313 (citato); 350
1509, 20 dicembre	Contratto di locazione e cessione di materiale lapideo	Girolamo Viscardi Michele di Stefano Pessolo	Girolamo Viscardi dà in locazione a Michele di Stefano Pessolo una bottega sita a Ripa, sotto la casa di Aleramo Pallavicino, cedendogli anche tutto il materiale lapideo ivi depositato, comprendente marmi e pietre nere lavorati e grezzi, ad eccezione di una fontana.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1058, n. 514	Zurla, pp. 14 nota 19; 111 nota 471; 365 (citato)
1510, 2 gennaio	Contratto di compravendita di marmi	Gerolamo Viscardi Michele Pessolo Romerio di Antonio da Campione	Facendo riferimento ad accordi stipulati il 29 dicembre 1509, secondo il quale Giovanni Graziolo, Agostino Massagno e Andrea Castello stimarono il valore delle pietre cedute da Gerolamo Viscardi a Michele Pessolo, pari a centottanta lire, Michele rivende a Romerio di Antonio da Campione i suddetti marmi e pietre.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1509/I, n. 13 (2 gennaio) e n. 1d (29 dicembre)	Zurla, pp. 14 nota 29; 111 nota 471; 365 (citato)
1510, 18 gennaio e 22 gennaio	Perizia	Antonio da Bissone Girolamo Viscardi Romerio da Campione Antonio da Milano	Antonio da Bissone e Girolamo Viscardi sono scelti da Romerio da Campione e Antonio da Milano per valutare il prezzo di alcuni beni che si trovano presso la bottega di quest'ultimo, sita a Ripa, sotto casa di Francesco Cybi, che gli era stata venduta dallo stesso Romerio. La stima è fatta il 22 gennaio.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1059/I, n. 101 e ASG, <i>Notai antichi</i> , 1059/I, n. 134	Zurla, p. 365 (citato)
1510, 15 marzo	Disputa	Giovanni di Beltrame Gagini e suo figlio Andrea Giovanni di Graziolo Evangelista di Dionigi da Lanzo	Giovanni di Beltrame Gagini e suo figlio Andrea, <i>magister antelami</i> , si ritrovano a dirimere una controversia tra Giovanni di Graziolo e Evangelista di Dionigi da Lanzo in merito a una bottega <i>sub Ripa</i> , in contrada San Marcellino.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1059/I, n. 416	Zurla, pp. 17 nota 46; 62 nota 268 (citato)



1510, 24 maggio	Pagamento	Giovanni Pietro da Bissone Antonio Della Porta	I priori della confraternita di disciplinati di Santa Maria di Castello danno a Giovanni Pietro da Bissone un compenso a nome di Antonio Della Porta per i lavori effettuati nel loro oratorio.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1543, n. 157	Alizeri V, pp. 41-42 nota 1
1510, 8 giugno	Nota di pagamento (commercio)	Donato Benti	Lo scultore Donato Benti confessa al tessitore Bartolomeo Mosto d'aver ricevuto da lui il valore di 16 lire e mezza di genovini in undici palmi di velluto nero doppio.	ASG, <i>Arti del Notaio Gregorio Ferro</i> , fogliazzo 6, 1510	Alizeri IV, pp. 291-292 nota 1
1510, 18 giugno	<i>Promissio</i>	Pietro di Bonino d'Aria Michele di Stefano de Pessolo	Pietro di Bonino d'Aria si dichiara creditore di Michele di Stefano de Pessolo.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1059/II, n. 401	Zurla, p. 62 nota 269 (citato)
1510, 7 agosto	Contratto di locazione	Antonio Della Porta Pace Gagini	In un documento relativo alla Certosa di Pavia Antonio Della Porta e Pace Gagini sono detti residenti a Villanova.		Morscheck 1978, p. 330, doc. 483
1511, 25 aprile	Perizia	Romerio da Campione	Romerio da Campione perizia le sculture eseguite da Elia Gagini e colleghi per l'altare delle Rose a Santa Maria di Castello. Su richiesta di Fra Filippo Italiano Romerio perizia inoltre alcuni particolari dell'opera di una Cappella costruita in fondo alla chiesa, intitolata a Nostra Signora delle Rose.	ASG, <i>Arti del Mot. Tommaso Duracino</i> , fogliazzo 23, 1480-81).	Alizeri IV, pp. 138-140 nota 2
1511, 12-19-31 maggio	Contratto di compravendita di marmi e locazione di bottega	Francesco Brocchi da Campione Michele Pessolo	Con questa serie di documenti si attesta che Francesco Brocchi da Campione, proprietario di una bottega in contrada San Pancrazio, ne cede la proprietà a Michele Pessolo insieme a tutto il materiale lapideo presente al suo interno, comprensivo di alcuni pezzi già lavorati, come pilastri e cornici.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1161/II, nn. 42, 87, 89, 90	Zurla, p. 78 nota 329 (citato)
1511, 13 maggio	Nota di pagamento	Alessandro Scala da Carona	Pagamento fatto dall'Ufficio delle Compere allo scultore Alessandro Scala da Carona per la statua in marmo d'Eliano Spinola scolpita da lui per la gran Sala di San Giorgio.	<i>Nitidi Officii</i> , 1510-20	Alizeri IV, p. 330 nota 1
1511, 5 luglio e 24 dicembre	Compravendita di terreni	Pietro e Bernardino di Jacopo Carlone Tommaso di Jacopo Canevali	Pietro e Bernardino di Jacopo Carlone entrano in possesso di due terreni ubicati a Lanzo di proprietà di Tommaso di Jacopo Canevali.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1061/II, n. 290 e ASG, <i>Notai antichi</i> , 1062, n. 421	Zurla, pp. 8-9 nota 5 (citato)

1511, 6 agosto	Contratto di società	Pace Gagini Gio. Antonio da Losnago Cristoforo de' Solari	Pace Gagini da Bissono e Gio. Antonio da Losnago promettono di dare entro sei mesi allo scultore Cristoforo Solari la statua marmorea di un Vescovo.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1061/II, n. 438	Alizeri IV, pp. 327-329 nota 1; Cervetto 1903, pp. 264-265, doc. XXVIII
1511, 3 ottobre	Contratto di società	Michel di Pessolo Baldassarre di Canevale Cristoforo da Campione Battista di Cabio	Michel di Pessolo maestro antelamico, Baldassarre di Canevale <i>pivupietra</i> , Cristoforo da Campione scultore e l'architetto Battista di Cabio stipulano un contratto di società.	ASG, Atti del Notaio di Levaggio, fogliazzo 11, 1511, 2	Alizeri IV, pp. 326-327 nota 1
1511, 13 ottobre	Contratto	Tommaso Brasino da Mendrisio	Tommaso Brasino da Mendrisio si impegna a scolpire per il notaio Baldassarre di Coronato una lapide con insegne familiari destinata alla chiesa dei Certosini in Val di Polcevera	ASG, Atti del Notaio Pantaleo Bosio, fogliazzo 1, 1510-14	Alizeri IV, pp. 302-303, nota 1
1513-1515	Supplica ai Padri del Comune	Tra i supplicanti: Ghirolamo Viscardi Francesco Brocchi Baldassarre Canevali da Lanzo	Alcuni rappresentanti degli scultori, ovvero Ghirolamo Viscardi, Francesco Brocchi e Baldassarre Canevali da Lanzo, presentano una supplica al governatore e al Consiglio degli Anziani per chiedere il riconoscimento dell'autonomia della propria arte da quella dei <i>magistri antelami</i> .	ASG, <i>Arti</i> , 178, s.n.	Varni 1870, pp. 93-95
1513, 3 febbraio	Perizia	Amadeo de Dunis Giovanni Antonio de Dunis Pace Gagini Antonio della Porta	Il Priore della Certosa di Pavia incarica gli scultori Amadeo e Giovanni Antonio de Dunis di fare una stima delle sculture eseguite da Pace Gagini ed Antonio Della Porta per il tabernacolo collocato a destra dell'altare maggiore.	Archivio Notarile Distrettuale di Pavia. Atti Notaio Antonio Gabba	Cervetto 1903, p. 264, doc. XXVII; Morscheck 1978, p. 335, doc. 499; <i>Giovanni Antonio Amadeo</i> 1989, pp. 479-480, n. 1329
1513, 3 febbraio	Perizia	Giovanni Antonio Amadeo Giovanni Antonio de Dunis Antonio della Porta Pace Gagini	Giovanni Antonio Amadeo e Giovanni Antonio de Dunis giudicano il valore del sacro eseguito da Antonio della Porta e Pace Gagini.		Morscheck 1978, pp. 335-338, doc. 500; <i>Giovanni Antonio Amadeo</i> 1989, pp. 480-482, doc. 1330

1513, 20 dicembre	Contratto	Pace Gagini	Pace Gagini è documentato alla Certosa di Pavia.		Morscheck 1978, p. 340, doc. 517
1514, 4 gennaio	Procura	Antonio Della Porta Pace Gagini Gian Giacomo Della Porta	A Pavia Antonio Della Porta nomina suoi procuratori Pace Gagini e Gian Giacomo Della Porta.		Morscheck 1978, p. 340, doc. 518
1514, 5 gennaio	Procura	Pace Gagini Giovanni Battista Della Porta	A Pavia, Pace nomina suo procuratore Giovanni Battista Della Porta, figlio di Antonio, per riscuotere dei crediti da Marco Sannicheli.		Morscheck 1978, p. 340, doc. 519
1514, 11 marzo	<i>Promissio</i>	Pace Gagini	Marco Sannicheli promette di dare a Pace Gagini il resto della dote di Elisabetta, sorella del primo e moglie dell'altro.		Morscheck 1978, pp. 340-341, doc. 522
1514, 18 maggio	Pagamento	Alessandro Scala da Carona Pace Gagini Cristoforo de' Solari	Alessandro Scala da Carona confessa a Pace Gagini da Bisone di essere soddisfatto del salario ricevuto per il lavoro di una statua di Vescovo giacente, commessa dallo scultore Cristoforo de' Solari. Il gisant appartiene probabilmente alla tomba di Charle de Hautbois.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1325, n. 373	Alizeri IV, p. 331 nota 1; Cervetto 1903, p. 265, doc. XXIX
1514, 11 agosto	Contratto	Antonio Della Porta Pace Gagini	Antonio Della Porta e Pace Gagini si impegnano a fornire alcuni marmi alla Certosa di Pavia che saranno impiegati nella facciata della chiesa e nel tabernacolo sinistro.		Morscheck 1978, pp. 341-342, doc. 529; <i>Giovanni Antonio Amadeo</i> 1989, pp. 499-501, doc. 1386
1515. 15 gennaio	<i>Promissio</i>	Pace Gagini Antonio e Gian Giacomo Della Porta	Antonio e Gian Giacomo Della Porta e Pace Gagini dichiarano di voler partecipare al concorso indetto per l'esecuzione dell'ancona in marmo della chiesa di Santa Maria del Giardino a Milano.		Andreozzi 2006, p. 69, doc. 2

1515, 14 aprile	Contratto di vendita di marmi	Antonio Gagini da Bissone	Contratto stipulato tra Ramiro de Guzmàn, Giuliano Grimaldi ed Antonio Gagini da Bissone, per la fornitura di colonne lavorate a richiesta del Magnifico Antonio di Fonseca, fratello del Vescovo di Burgos.	ASG, Atti del Notaio Bart. Podestà, filza 2, foglio 16S	Cervetto 1903, pp. 266-267, doc. XXXII
1515, 8 marzo	Contratto	Francesco da Bissone	Francesco da Bissone stipula un contratto con il nobile Raffaele Giustiniani, per il quale si impegna a recarsi nell' isola di Scio per decorare la casa del patrizio Domenico Giustiniani.	ASG, Atti Genesio Rapallo, fogliazzo 9, 1512-16	Cervetto 1903, pp. 281, doc. LII.
1516, 16 maggio	Contratto e perizia	Francesco da Bissone Gian Giacomo Della Porta Bernardo di Sondrio	Francesco da Bissone stipula un contratto con il nobile Raffaele Giustiniani, per il quale promette di eseguire in marmo le decorazioni della porta e del prospetto del suo palazzo presso Piazza Lunga in Genova; Gian Giacomo Della Porta e Bernardo di Sondrio stimeranno il prezzo da pagare.	ASG, Atti Genesio Rapallo, fogliazzo 9, 1512-16	
1516, 1 ottobre	Contratto	Gerolamo di Viscardo Biagio Pace Gio. Giacomo dalla Porta Romerio da Campione	Gli scultori Gio Giacomo della Porta e Romerio da Campione sono scelti come arbitri da Gerolamo di Viscardo e Biagio Pace per dirimere una controversia relativa alla realizzazione di una cancellata presso l'oratorio dei Disciplinanti di S. Siro e di una fontana per il magnifico Giovanni Spinola di Serravalle.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1327, n. 277	Alizeri IV, pp. 340-341 nota 1
1517	Contratto (indiretto)	Giovanni di Belframe Gagini	Giovanni di Belframe Gagini è menzionato in un documento per aver donato alla chiesa di San Giovanni Battista di Mendrisio l'ancona lapidea dell'altare dei Santi Rocco e Sebastiano, che era stata eseguita da Tommaso da Como e a quella data risultava quasi ultimata.		Marinola 1975, p. 261 (citato)
1519, 30 marzo	Contratto	Girolamo Viscardi	Girolamo Viscardi promette a Giovanni Battista Castiglione la decorazione marmorea della propria cappella nella chiesa di San Domenico, prendendo a modello la cappella dedicata alla Croce, presente nello stesso edificio.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1690, s.n.	Zurla, pp. 371-372, doc. 6

1519, 20 aprile	Fornitura marmi	Girolamo Viscardi Michele di Andrea Guidi Lotto di Toni Guidi Matteo Malrasi	Girolamo Viscardi acquista alcuni marmi a Carrara dai cavatori Michele di Andrea Guidi, Lotto di Toni Guidi e Matteo Malrasi.	ASM, <i>Notarile Carrara</i> , busta 5, filza 4, cc. 49r.-49v.	Zurla, pp. 372-373, doc. 7
1519, 29 aprile	Nota di pagamento	Michele Carlone Gabriele da Cannero	Michele Carlone e Gabriele da Cannero ricevono un pagamento relativo al pavimento del cimitero della Cattedrale di Savona.	ASS, Cartularj della Masseria del Duomo Savonese, 1515-26	Alizeri IV, p. 335
1519, 23 agosto	Contratto	Michele Carlone	Michele Carlone promette di lavorare i marmi per la cappella della Beata Vergine nella Cattedrale di Savona a Bianchetta di Opizio.		Ciciliot 2006, p. 155, doc. 18 (citato); Zurla 2015, p. 350 (citato)
1520, 5 aprile	Contratto	Gerolamo Viscardo	Contratto fra Giovanni Battista Castiglione e lo scultore Gerolamo di Viscardo per un'ancona ad intaglio rappresentante il <i>Mistero della Visitazione</i> per l'altare del committente in San Domenico.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1662, n. 314	Alizeri IV, pp. 299-302 nota 1
1520, 11 giugno e 15 settembre	Note di pagamento	Gerolamo di Viscardo	Pagamenti a Gerolamo Viscardi per i lavori intrapresi a San Domenico.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1662, n. 314	Zurla, p. 115 nota 492; 366 (citato)
1520, 17 novembre	Debito	Michele Carlone Giovanni Maria Lemetoni da Lanzo	A Savona, Michele Carlone si riconosce debitore di una certa somma verso Giovanni Maria Lemetoni da Lanzo.		Ciciliot 2006, p. 155, doc. 20 (citato); Zurla 2015, p. 350 (citato)
1520, 20 novembre	Supplica Padri del Comune	Pace Gagini Gerolamo di Viscardo Francesco de' Brocchi Bernardino da Ponte Paolo Deferrari	Pace Gagini, Gerolamo di Viscardo, Francesco de' Brocchi e Bernardino da Ponte supplicano la Signoria a nome dei loro compagni di maestranza, relativamente al preteso diritto di svincolare l'arte della scultura dalla sua dipendenza dal Collegio degli antelami (nel doc. è citato il notaio Paolo Deferrari)	Archiv. <i>Govern. Diversorum</i> Vol. 1520	Alizeri IV, p. 350 nota 1; Cervetto 1903, p. 365-366, doc. XXX

1520, 6 dicembre	Disputa	Pace Gagini	Sono nominati due arbitri per dirimere la richiesta al Senato da parte degli scultori del riconoscimento di uno status autonomo rispetto a quello degli antelami. Domenico Spinola rappresenta i magistri antelami, mentre Cattaneo Gentile Falamonica gli scultori. Pace Gagini presenza tra gli scultori.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1528, n. 5	Alizeri IV, pp. 351-353 nota 1
1520, 13 dicembre	Indicazione di residenza	Michele Carlone	Michele Carlone, “scultor lapidum sive pichapietra”, risulta abitante a Savona.		Ciciliot 2006, p. 155, doc. 21 (citato); Zurla 2015, p. 350 (citato)
1521, 1° aprile	Procura	Pace Gagini Francesco de' Brocchi da Campione	Pace Gagini da Bissonne nomina lo scultore Francesco de' Brocchi da Campione suo procuratore generale.	ASG, <i>Notai antichi</i> , 1050, n. 254	Alizeri IV, p. 332 nota 2 (trascrizione parziale)
1521, 23 settembre	Vendita immobiliare	Giorgio de' Solari da Carona Alessandro Scala da Carona	Lo scultore Giorgio de' Solari da Carona vende ad Alessandro Scala da Carona una casa nella contrada di Solaro-Macone.	ASG, <i>Arti del Notaio Pietro Villa</i> , 23 settembre 1521	Alizeri IV, p. 332 nota 1
1522, 18 febbraio	Nota di pagamento	Girolamo Viscardo Antonio di Novo da Lancio	Il Governatore Ottaviano da Carapofregoso ordina il pagamento di Gerolamo di Viscardo e Antonio di Novo da Lancio per la fornitura e la lavorazione dei marmi per l'Opera della Cattedrale.	ASG, <i>Archivio segreto</i> , 697, c. 7r.	Alizeri IV, p. 294 nota 1
1522, 16 e 23 dicembre	Pagamento	Girolamo Viscardi	Girolamo Viscardi riceve alcuni pagamenti da parte dei Padri del Comune per i lavori effettuati al campanile della Cattedrale di San Lorenzo.	ASCG, <i>Padri del Comune</i> , 721, cc. 51v, 55v, 60v, 62r.	Zurla, p. 366 (citato)
1523, 7 maggio	Supplica		Nuova supplica di Stefano Fieschi relativa al sepolcro del padre.	ASCG, <i>Padri del Comune, Chiesa di San Lorenzo</i> , 287, n. 181, cc. 1v-2r.	Zurla, p. 387, doc. 17
1525, 19 dicembre	Contratto di società	Bernardino Gagini Antonio Aprile Pier Angelo Della Scala	Bernardino Gagini e Antonio Aprile si associano a Pier Angelo Della Scala per la realizzazione di opere scultoree commissionate durante il soggiorno in Spagna.	ASG, <i>Arti del Notaio Antonio Pastorino</i> , fogliazzo 45, 1525	Cervetto 1903, 267-268, doc. XXXIII

1526, 15 gennaio	Richiesta al Comune di Genova		I Padri del Comune chiedono il permesso di rimuovere l'altare di Lorenzo Fieschi e le relative sepolture dal coro della Cattedrale.	ASCG, <i>Padri del Comune, Chiesa di San Lorenzo</i> , 287, n. 183, c. 1r.	Zurla, pp. 387-388, doc. 18
1526, 14 aprile	Messa in opera	Pier Angelo da Carona Bernardino Gagini	Pier Angelo da Carona promette una ricompensa a Bernardino Gagini per il tempo del suo viaggio a Toledo al fine della messa in opera di sculture eseguite nel 1526.	ASG, Notaio Pietro Vinelli, fogliazzo 3, 1526, n 2	Cervetto, p. 268, doc. XXXIV
1526, 6 giugno	Richiesta del Consiglio degli anziani		Il Consiglio degli Anziani decide di trasferire l'altare di Lorenzo Fieschi dal coro della Cattedrale alla navata destra.	ASCG, <i>Padri del Comune, Chiesa di San Lorenzo</i> , 287, n. 183, cc. 1r.-1v.	Zurla, pp. 388-389, doc. 19
1526, 8 dicembre	Contratto di società	Antonio Maria Aprile Luca di Tencalla da Bissone Bernardino Gagini Pietro Angelo della Scala	Contratto stipulato tra Antonio Maria Aprile, Luca di Tencalla da Bissone, procuratore di Bernardino Gagini, e Pietro Angelo della Scala ed i Magnifici Nicolò Cattaneo, Nicolò e Stefano Grimaldi, relativamente alle sculture da eseguirsi per Siviglia su commissione dei Marchesi di Tarifa, Marina de Torres, Rodrigo di Gusman, il Magnifico Giorgio di Portogallo e la Marchesa d'Ayamonte.	ASG, Arti del Notaio Pantaleo Agnola. fogliazzo 1, 1524-26	Cervetto 1903, pp.269-270, doc. XXXV
1528, 31 Gennaio	Contratto di società	Bernardino Gagini da Bissone Pietro ed Antonio Maria Aprile di Carona	Contratto stipulato tra Bernardino Gagini da Bissone, Pietro ed Antonio Maria Aprile di Carona ed Achille Bartolomei di Lucca rappresentante del marchese di Teriffa di Siviglia, per l'esecuzione di alcune opere in marmo e per la realizzazione di due mausolei sepolcrali.	ASG, Arti Stefano Sauli Carrega, fogliazzo 1, 1527-28	Cervetto 1903, pp. 270-271, doc. XXXVI
1529, 10 settembre	Contratto di società	Antonio Maria Aprile di Carona Pietro e Bernardino Gagini	Antonio Maria Aprile di Carona si impegna con il marchese di Tarifa relativamente alle sculture da questi commissionate per Siviglia; per esse si erano precedentemente impegnati Pietro e Bernardino Gagini.	ASG, Arti Stefano Sauli Carrega, fogliazzo 2, 1529	Cervetto 1903, pp. 271-272, doc. XXXVII

1532, 16 settembre	Procura	Antonio Aprile di Carona Bernardino Gagini	Procura fatta da Antonio Aprile di Carona al socio Bernardino Gagini, residente a Siviglia, per la riscossione di duecento ducati d'oro dalla Marchesa d'Ayamonte e per la riscossione di centoquaranta ducati d'oro dal Vescovo d'Avila, per la realizzazione di una scultura sepolcrale con giacente.	ASG, Atti Notaio Stefano Sauli Carrega, fogliazzo 5, 1532-33	Cervetto 1903, p. 272, doc. XXXVIII
--------------------	---------	---	---	--	-------------------------------------

\* Alizeri II sta per ALIZERI 1870-1880, volume II, 1873; Alizeri IV sta per ALIZERI 1870-1880, volume IV, 1876; Alizeri V sta per ALIZERI 1870-1880, volume V, 1877; Zurla sta per ZURLA 2015

\*\* Con la dicitura "citato" si segnalano i documenti che nei testi di riferimento non sono trascritti integralmente né parzialmente, ma solo segnalati con le diciture archivistiche.

\*\*\* Per quanto concerne le diciture archivistiche, si è preferito aggiornare i dati noti e verificati con le nomenclature moderne, lasciando i vecchi riferimenti notarili laddove non è stato possibile compiere una verifica accurata.



## **BIBLIOGRAFIA**



## Manoscritti

### **Collezione di notizie ms.**

*Collezione di notizie intorno alle chiese genovesi*, ms. XVIII secolo, 10 voll., Archivio di Stato di Genova, *Manoscritti*, 549-558.

### **Della Cella, Famiglie di Genova ms**

A. Della Cella, *Famiglie di Genova antiche e moderne, estinte e viventi, nobili e popolari*, ms. 1782-1784, Genova, Civica Biblioteca Berio, m.r. X.2. 167/169.

### **Della Porta, Historia ms.**

N. Della Porta, *Historia translationis reliquiarum beati Ioannis Baptiste ad civitatem Ianuae ...*, 1562 Genova, Archivio di Stato, ms. 62.

### **Giscardi, Inscrizioni ms.**

G. Giscardi, *Inscrizioni et epitafii ne' luoghi sacri e profani della Città e dominio di Genova*, ms. 1754, Archivio Storico del Comune di Genova, ms. 28.

### **Giscardi, Origine ms.**

G. Giscardi, *Origine delle chiese, monasteri e luoghi pii della città e riviere di Genova*, ms. XVIII secolo, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r.II.4.9.

### **Liber primus ms.**

*Liber primus originis ab anno 1412 et monumentorum monasterii Sancti Nicolai de Buscheto de anno 1585 conscriptus*, ms., 1585, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r. II.2.32.

### **Negrotto, Notizie ms.**

T. Negrotto, *Notizie istoriche della chiesa metropolitana di S. Lorenzo in Genova. Descritte da Tommaso Negrotto canonico di essa chiesa l'anno 1796*, ms. 1796, Genova, Archivio Capitolare di San Lorenzo, ms. 439.

### **Pasqua, Memorie ms.**

G. Pasqua, *Memorie e sepolcri che sono nelle chiese di Genova e suoi suburbii raccolte dal Sig.r Giulio Pasqua sin dell'anno 1610, ampliate poi da Gio. Battista della Rocca*, ms. XVII secolo, Genova, Archivio Storico del Comune di Genova, ms. 110.D.5.

### **Piaggio, Epitaphia ms.**

D. Piaggio, *Epitaphia, sepulcra et inscriptiones cum stemmatibus, marmorea et lapidea existentia in Ecclesiis Genuensibus*, ms. 1720 ca., 7 voll., Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r.V.4.2.

### **Tagliavacche, Memorie ms.**

C. Tagliavacche, *Memorie della Valle di Polcevera*, ms. 1827, Genova, Biblioteca Civica Berio, m.c.f. I.H.2.

## Testi a stampa

s.d.

### **Cuneo s.d.**

C. Cuneo, *Memorie sopra l'antico Debito pubblico, mutui, compere e banca di S. Giorgio*, Genova s.d.

### **Federici s.d. [ante 1646]**

F. Federici, *Della Famiglia Fiesca trattato*, Genova s.d. [1645 ca.]

### **Kruft s.d. [1971]**

H. W. Kruft, *Portali genovesi del Rinascimento*, Firenze s.d. [1971].

### **Museo di S. Agostino s.d.**

*Museo di S. Agostino*, a cura di I. M. Botto, Firenze s.d.

1576

### **Du Cerceau 1576**

J. A. Du Cerceau, *Le premier volume des plus excellents bastiments de France*, Parigi 1576.

**1585**

**Foglietta 1585**

U. Foglietta, *Vberti Folietae patricii Genuensis Historiae Genuensium libri XII*, Genova 1585.

**1606**

**Enríquez de Ribera 1606**

F. Enríquez de Ribera, *Este libro es de el viaje q(ue) hize a Ierusalem de todas las cosas que en el me pasaron desde que Sali de mi casa de Bornos miercoles 24 de noviembre de 518 hasta 20 de otubre de 520 que entre en Sevilla*, Siviglia 1606.

**1648**

**Calcagnino (1648), ed. 1697**

A. Calcagnino, *Historia del glorioso precursore di N. S. S. Giovanni Battista protettore della città di Genova*, Genova 1648 (ed. Genova 1697).

**1705**

**Corbinelli 1705**

J. Corbinelli, *Histoire généalogique de la maison de Gondi*, 2 voll., Parigi 1705.

**1765-1766**

**Paganetti 1765-1766**

P. Paganetti, *Della istoria ecclesiastica della Liguria descritta e con dissertazioni illustrata dal P. Pietro Paganetti*, 2 voll., Genova 1765-1766.

**1780**

**Ratti 1780**

C. G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, 2 voll., Genova 1780 (ed. anast. Bologna 1976).

**1790-1798**

**Millin 1790-1798**

A.-L. Millin, *Antiquités nationales, ou recueil de monuments*, 5 voll., Parigi 1790-1798.

**1813**

**Cicognara 1813**

L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winkelmann e di d'Agincourt*, Venezia 1813 (ed. anastat. Prato 1823).

**1824-1858**

**Spotorno 1824-1858**

G. B. Spotorno, *Storia letteraria della Liguria*, 5 voll., Genova 1824-1858.

**1825-1833**

**Battilana 1825-1833**

N. Battilana, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova*, Genova 1825-1833 (ed. anast. Bologna 1971).

**1826**

**Mazzarosa 1826**

A. Mazzarosa, *Sulle sculture di Matteo Civitali, artista lucchese della seconda metà del secolo decimo quinto, che sono nella Cappella di S. Gio. Battista in S. Lorenzo di Genova*, Lucca 1826.

**1834-1835**

**Giustiniani 1834-1835**

A. Giustiniani, *Annali di repubblica di Genova*, Genova 1834-1835.

**1839**

**Alizeri 1839**

F. Alizeri, *I migliori monumenti sepolcrali della Liguria*, Genova 1839.

**1844-1845**

**Giustiniani (1537), ed. 1844-1845**

A. Giustiniani, *Annali della Repubblica di Genova (1537)*, a cura di V. Canepa, 2 voll., Genova 1844-1845.

**1846**

**Banchero 1846**

G. Banchero, *Genova e le due riviere*, Genova 1846.

**Manuale del forestiere 1846**

*Manuale del forestiere per la città di Genova*, Genova 1846.

**Pareto 1846**

L. Pareto, *Descrizione di Genova e del genovesato*, Genova 1846.

**1846-1847**

**Alizeri 1846-1847**

F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, 3 voll., Genova 1846-1847.

**1847**

**Casalis 1847**

G. Casalis, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli stati di s.m. il re di Sardegna*, XV, Torino 1847.

**Tortoroli 1847**

T. Tortoroli, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, Savona 1847.

**1850**

**Déville 1850**

A. Déville, *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, Parigi 1850.

**1855**

**Banchero 1855**

G. Banchero, *Il Duomo di Genova*, Genova 1855.

**1860-1881**

**Beauvillé 1860-1881**

V. de Beauvillé, *Recueil de documents inédits concernant la Picardie*, 5 voll., Parigi 1860-1881.

**1861**

**Varni 1861**

S. Varni, *Elenco dei documenti artistici*, Genova 1861.

**1864**

**Vigna 1864**

R. A. Vigna, *Illustrazione storica, artistica ed epigrafica dell'antichissima chiesa di Santa Maria di Castello in Genova*, Genova 1864.

**1866**

**Varni 1866**

S. Varni, *Delle opere di Matteo Civitali, scultore ed architetto lucchese*, Genova 1866.

**1870**

**Varni 1870**

S. Varni, *Appunti artistici sopra Levanto*, Genova 1870.

**1870-1880**

**Alizeri 1870-1880**

F. Alizeri, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll. 1870-1880.

**1871**

**Andrei 1871**

P. Andrei, *Sopra Domenico Fancelli fiorentino e Bartolomeo Ordognes spagnolo: memorie estratte dai documenti*, Massa 1871.

**1872**

**Belgrano 1872**

L. T. Belgrano, *Notizie della Certosa di S. Bartolomeo di Rivarolo*, in G. Oggiero, *Cenni sulla vita dell'Apostolo San Bartolomeo proposti da Giuseppe Oggiero*, Genova 1872, pp. 167-197.

**1875**

**Alizeri 1875**

F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova 1875.

**1877-1885**

**Annali della fabbrica 1877-1885**

*Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, 9 voll., Milano 1877-1885.

**1877**

A. Neri, *Notizie e documenti intorno a Uberto Foglietta e Pietro Bizaro*, Genova 1877.

**1879**

**Collection Mylius de Gênes 1879**

*Collection Mylius de Gênes. Catalogue d'objets d'art et de curiosité formant la Galerie de M. Mylius de Gênes*, Roma 1879.

**1879-1880**

**Casarino 1879-1890**

*Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo*, 2 voll., *Quaderno del Centro di studio sulla storia della tecnica del Consiglio Nazionale delle Ricerche 3-4*, Genova, 1979-1890.

**1879-1885**

**Palustre 1879-1885**

L. Palustre, *La Renaissance en France*, 3 voll., Parigi 1879-1885.

**1882-1897**

**Remondini 1882-1897**

A. e M. Remondini, *Parrocchie dell'arcidiocesi di Genova. Notizie storico-ecclesiastiche*, 17 voll., Genova 1882-1897.

**1884**

**Neri 1884**

A. Neri, *Un monumento ignoto*, in «Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura», XI, 1884, pp. 463-466.

**Sforza 1884**

G. Sforza, *La patria, la famiglia e la giovinezza di Papa Niccolò V*, Lucca 1884.

**1885**

**Tschudi 1885**

H. von Tschudi, *Le tombeau des Ducs d'Orléans à Saint-Denis*, in «Gazette archéologique. Revue des Musée Nationaux», X, 1885, pp. 93-98.

**1885-1891**

**Verzellino (ante 1638), ed. 1885-1891**

P. Verzellino, *Delle memorie particolari e specialmente gli uomini illustri della città di Savona*, 2 voll., Savona 1885-1891.

**1886**

**Yriarte 1886**

C. Yriarte, *Matteo Civitali, sa vie et son oeuvre*, Parigi 1886.

**1887**

**Catalogo della collezione 1887**

*Catalogo della collezione Santo Varni*, Milano 1887.

**Joppi 1887**

V. Joppi, *Nuovo contributo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori e intagliatori friulani*, Venezia 1887.

**Vigna 1887**

R. A. Vigna, *I vescovi domenicani liguri, ovvero in Liguria*, Genova 1887.

**1889**

**Vigna 1889**

R. A. Vigna, *Storia cronologica del convento di S. Maria di Castello*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXI, 1, 1889, pp. 1-368.

**1889-1895**

**Auton (1499-1508 ca.), ed. 1889-1895**

J. d'Auton, *Chroniques de Louis XII*, a cura di R. de Maulde La Clavière, 4 voll., Parigi 1889-1895.

**1890**

**Braggio 1890**

Braggio, *Giacomo Bracelli e l'umanesimo dei liguri al suo tempo*, Genova 1890.

**1892**

**Justi 1892a**

C. Justi, *Lombardische Bildwerke in Spanien. I. Pace Gagini*, in «Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen», XIII, 1892, pp. 3-22.

**Justi 1892b**

C. Justi, *Lombardische Bildwerke in Spanien. II. Die Aprile aus Carona*, in «Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen», XIII, 1892, pp. 68-90.

**Justi 1892c**

C. Justi, *Marmorbüste des Genuesen Acellino Salvago von Antonio Della Porta Tamagnini*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XIII, 1892, pp. 90-92.

**1893**

**Merzario 1893**

G. Merzario, *I maestri comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-1800)*, 2 voll., Milano 1893.

**Paoletti 1893**

P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia. Ricerche storico-artistiche*, Venezia 1893.

**1894**

**Rahn 1894**

G. R. Rahn, *I monumenti artistici del Medio Evo nel cantone Ticino*, Bellinzona 1894.

**1895**

***I restauri del duomo 1895***

*I restauri del duomo di Genova*, Genova 1895.

**1897**

**Magenta 1897**

C. Magenta, *La Certosa di Pavia*, Milano 1897.

**1897-1900**

**Reymond 1897-1900**

M. Reymond, *La sculpture florentine*, 4 voll., Firenze 1897-1900.

**1898**

**Barbier 1898**

A. Barbier, *Un évêque d'origine châteleraudaise. Charles du Hautbois*, in «Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest», n.s. VIII, 1898, pp. 119-150.

**1900**

**Beltrami 1900**

L. Beltrami, *La "Cà del Duca" sul Canal Grande ed altre reminiscenze sforzesche in Venezia*, Venezia 1900.

**1901**

***Historiæ Patriæ Monumenta 1901***

*Historiæ Patriæ Monumenta*, a cura di C. Desdimoni, T. Belgrano, V. Poggi, XVIII, Torino 1901.

**Vitry 1901**

P. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture de son temps*, Parigi 1901.

**1901-1940**

**Venturi 1901-1940**

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940.

**1903**

**Cervetto 1903**

L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone. Loro opere in Genova ed altrove*, Milano 1903.

**1906**

**Aru 1906**

C. Aru, *Gli scultori di Pietrasanta*, in «L'arte», IX, 1906, pp. 463-472.

**Durand 1906**

G. Durand, *Les Lannoy, Folleville et l'art italien dans le nord de la France*, «Bulletin monumental», LXX, 1906, pp. 329-404.



**Suida 1906**

W. Suida, *Genna*, Leipzig 1906.

**1907****Rolfs 1907**

W. Rolfs, *Franz Laurana*, Berlin 1907.

**1908****Burger 1908**

F. Burger, *Eine neuentdeckte Madonna Domenico Gagini in Torcello bei Venedig*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1, 1908, pp. 653-654.

**Cesari 1908**

C. Cesari, *Genova ed alcuni portali del 1400*, in «Rassegna d'arte», 8, 1908, pp. 71-74.

**Filippini 1908**

L. Filippini, *Elia Gagini da Bissone*, in «L'arte», XI, 1908, pp. 17-29.

**Suida 1908**

W. Suida, *Aria, Michele*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950, II, 1908, pp. 95-97.

**Toesca 1908**

P. Toesca, *Lo scultore del monumento di Francesco Spinola*, in P. Toesca, *Scritti di storia, di filologia e d'arte*, Napoli 1908, pp. 173-180.

**1909****Ffoukles, Maiocchi 1909**

C.J. Ffoukles, R. Maiocchi, *Foppa of Brescia, founder of the Lombard school, his life and work*, New York 1909.

**1910****La basilica di Santa Maria di Castello 1910**

*La basilica di Santa Maria di Castello in Genova*, a cura di R. Bianchi, C. Beretta e G. Maina, Torino 1910.

**1911****Hasluk 1911**

F. W. Hasluk, *Genovese lintel reliefs in Chios*, in «The Burlington magazine» XVIII, 1910 (1911), 96, pp. 329-330.

**1913****Grosso 1913**

O. Grosso, *Portali e palazzj di Genova*, Milano 1913.

**Podestà (1797), ed. 1913**

F. Podestà, *Il porto di Genova. Dalle origini alla caduta della Repubblica genovese (1797)*, Genova 1913 (ed 1969).

**1914****Biscaro 1914**

G. Biscaro, *Note di storia dell'arte e della coltura a Milano dai libri mastri Borromeo (1427 - 1478)*, in «Archivio storico lombardo. Giornale della Società Storica Lombarda», 41, 1914, pp. 71-108.

**Grosso 1914**

O. Grosso, *Il San Giorgio dei genovesi*, Genova 1914.

**Salvi 1915**

G. Salvi, *La Badia di san Benigno di Capofaro a Genova sul declinare del secolo XV (1460-1500)*, in «Rivista storica benedettina», 1915, X, 2, pp. 212-215.

**1917**

**Cambiaso 1917**

D. Cambiaso, *L'anno ecclesiastico e le feste dei santi in Genova nel loro svolgimento storico*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLVIII, 1917.

**Noberasco 1917**

F. Noberasco, *La Cappella Sistina di Savona*, in «Arte e storia», XXXVI, 1917, pp. 8-12.

**1919**

**Monneret de Villard 1919**

U. Monneret de Villard, *L'organizzazione industriale nell'Italia Longobarda durante l'Alto Medioevo*, in «Archivio storico lombardo», XLVI, 1919, pp. 1-83.

**1921**

**Di Lenna 1921**

N. Di Lenna, *Ambrogio Contarini: politico e viaggiatore veneziano del secolo XV*, Padova 1921.

**1924**

**Enlart 1924**

C. Enlart, *Sculptures génoises du XV<sup>e</sup> siècle importées en Corse*, in *Recueil de travaux dédié à la mémoire d'Emile Bertaux, Maître de conférences à la Sorbonne, directeur du Musée Jacquemart-André*, a cura di M. Bertaux, Paris 1924, pp. 67-76.

**1927**

**Fiocco 1927**

G. Fiocco, *I Lambertini a Venezia. I Niccolò di Pietro. II Pietro di Niccolò Lambertini. III imitatori e seguaci*, Roma 1927.

**Galbiati 1927**

G. Galbiati, *La Val Polcevera e la Certosa di Rivarolo (dal 1297 al 1801)*, Genova 1927.

**1929**

**Castagna-Masini 1929**

D. Castagna, M. U. Masini, *Genova: guida storico artistica*, Genova 1929.

**1930**

**Fogolari 1930**

G. Fogolari, *Gli scultori toscani a Venezia nel Quattrocento e Bartolomeo Bon Veneziano*, in «L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», 33, 1930, pp. 427-465.

**Guerrini 1930**

P. Guerrini, *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX*, tomo 4, Brescia 1930.

**Planiscig 1930**

L. Planiscig, *Die Bildbauer Venedigs in der ersten Hälfte des Quattrocento*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 4, 1930, pp. 47-120.

**1930-1932**

**Senarega (1488-1514 ca.), ed. 1930-1932**

B. Senarega, *De rebus genuensibus commentaria*, a cura di E. Pandiani, in *Rerum italicarum scriptores*, Bologna 1930-1932.

**1931**

**Salvi 1931**

G. Salvi, *La Cattedrale di Genova (S. Lorenzo)*, in «Italia sacra», II, 1931, pp. 845-1003.

**1932**

**Fogolari 1932**

G. Fogolari, *Ancora di Bartolomeo Bon scultore veneziano*, «L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», 3, 1932, pp. 27-35.

**Guidi 1932**

M. Guidi, *Dizionario degli artisti ticinesi*, Roma 1932.

**Maclagan, Longhurst 1932**

E. R. D. Maclagan, M. H. Longhurst, *Catalogue of Italian sculpture. Victoria and Albert Museum*, 2 voll., Londra 1932.

**1933**

**Schottmüller 1933**

F. Schottmüller, *Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. I. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, Berlin-Leipzig 1933.

**1934**

**Cappellini 1934**

*Il Museo degli Ospedali Civici di Genova*, a cura di A. Cappellini, Genova 1934.

**Vigazzi 1934**

S. Vigazzi, *La scultura in Milano*, 2 voll., Milano 1934.

**1935**

**Salvi 1935**

G. Salvi, *S. Nicolò del Boschetto*, in "Genova", XV, 8, 1935, pp. 597-606.

**1936**

**Tencajoli 1936**

O. F. Tencajoli, *Chiese di Corsica*, Roma 1936.

**1937-1949**

**Maiocchi 1937-1949**

R. Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, 2 voll., Pavia 1937-1949.

**1938**

**Bognetti 1938**

G.P. Bognetti, *I magistri Antelami e la valle d'Intelvi (sec. XIII)*, in «Periodico Comense», n.s., II, 1938, pp. 17-72.

**1939**

**Mariacher 1939**

G. Mariacher, *Matteo Raverti nell'arte veneziana del primo Quattrocento*, in «Rivista d'arte», 21, 1939, pp. 23-40.

**Straneo 1939**

V. Straneo, *L'arte in Liguria nelle sue vicende storiche*, Genova 1939.

**1940**

**Valentiner 1940**

W. R. Valentiner, *The early development of Domenico Gagini*, in «The Burlington Magazine», LXXVI, 1940, pp. 76-87.

**1941**

**Rodière 1941**

R. Rodière, *Mélanges d'archéologie et d'histoire locale. Quelques documents archéologiques extraits des minutes notariales*, in «Bulletin de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais», VII, 1941, 1, pp. 5-28.

**1942**

**Formentini 1942**

U. Formentini, *L'arte romanica genovese e i "Magistri Antelami"* in *Storia di Genova*, III, Genova 1942, pp. 275-311.

**1947**

**Lamboglia 1947**

N. Lamboglia, *L'“occhio” della chiesa parrocchiale di Pigna*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», II, 1947, p. 48.

**Martini 1947**

U. Martini, *I maestri comacini a Taggia*, in «Rivista ingauna e intemelia», II, 1943, pp. 41-43.

**1949**

**Bottari 1949**

S. Bottari, *Nuovi studi su Domenico Gagini*, Catania 1949.

**1950**

**Mariacher 1950**

G. Mariacher, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Firenze 1950.

**1951**

**Mariacher 1951**

G. Mariacher, *Nota su due sculture veneziane al Museo Nazionale di Ravenna*, in «Felix Ravenna», III, 6, 57, 1951, pp. 28-33.

**1952**

**Burckhardt (1855), ed. 1952**

J. Burckhardt, *Il Cicerone: guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze 1952 [ed. originale J. Burckhardt, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel, 1855].

**1953**

**Grosso 1953**

O. Grosso, *Il palazzo San Giorgio*, Genova 1953.

**Valentiner 1953**

W. R. Valentiner, *The equestrian statue of Paolo Savelli in the Frari*, in «The Art Quarterly», 16, 1953, pp. 281-292.

**1954**

**Mazzino 1954**

E. Mazzino, *Restauri a Pigna e a Castelvittorio*, in «Rivista Ingauna e Intemelia », IX (1954), pp. 87-89.

**Zanettacci 1954**

H. Zanettacci, *Les ateliers picards de sculptures à la fin du Moyen Âge*, Parigi 1954.

**1955**

**Baroni 1955a**

C. Baroni, *La scultura gotica*, in *Storia di Milano*, V, *La Signoria dei Visconti (1310-1392)*, Milano 1955.

**Baroni 1955b**

C. Baroni, *La scultura nel primo Quattrocento*, in *Storia di Milano, VI, Il Ducato Visconteo e la Repubblica Ambrosiana (1392-1450)*, Milano 1955, pp. 683-784.

**Pope-Hennessy 1955**

J. Pope-Hennessy, *Italian gothic sculpture*, London 1955.

**Vitale 1955**

V. Vitale, *Breviario della storia di Genova*, Genova 1955.

**1956****Réau 1956**

L. Réau, *Viollet-le-Duc et le problème de la restauration des monuments*, in «Les Cahiers techniques de l'art», 3, 1956, pp. 17-30.

**1957****Contreras 1957**

J. Contreras y López de Ayala de Lozoya, *Escultura de Carrara en España*, Madrid 1957.

**1958****Longhi 1958**

R. Longhi, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1958.

**1959****Arte e artisti dei laghi lombardi 1959**

*Arte e artisti dei laghi lombardi*, a cura di E. Arslan, 2 voll., Como 1959-1964, I, 1959.

**Castelnovi 1959**

G. Castelnovi, *Settecento minore. Contributi per Giuseppe Petrini, Pietro Francesco Guala, Michele Rocca*, in *Studies in the history of art dedicated to William E. Suida on his eightieth birthday*, London 1959, pp. 325-337.

**Gavazza 1959**

E. Gavazza, *Ricerche sull'attività dei Gagini architetti a Genova*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, a cura di E. Arslan, 2 voll., Como 1959-1964, I, 1959, pp. 173-184.

**Gómez-Moreno 1959**

M. E. Gómez-Moreno, *Escultores de Lugano y Como en España*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi. I. architetti e scultori del Quattrocento*, a cura di E. Arslan, Como 1959, pp. 375-379.

**Meli 1959**

F. Meli, *Attività artistica di Domenico Gagini in Palermo*, in *Architetti e scultori del Quattrocento*, I, Como 1959, pp. 245-264.

**Moracchini 1959**

G. Moracchini, *Trésors oubliés des Eglises de Corse*, Paris 1959.

**Someda De Marco 1959**

C. Someda de Marco, *Architetti e lapidisti Lombardi in Friuli nei sec. XV e XVI*, in *Architetti e scultori del Quattrocento*, I, a cura di E. Arslan, Como 1959, pp. 309-342.

**1960****Foffano 1960**

T. Foffano, *La costruzione di Castiglione Olona in un opuscolo inedito di Francesco Pizolpasso*, in «Italia medioevale e umanistica Roma», 3, 1960, pp. 153-187.

**Oreste 1960**

G. Oreste, *Adorno, Agostino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. I, Roma 1960, pp. 285-286.

**1961****Lightbown 1961**

R. W. Lightbown, *Three genoese doorways*, in «The Burlington Magazine», CIII, 1961, 703, pp. 412-417.

## 1963

### Cionini Visani 1963

M. Cionini Visani, *Proposta per Matteo Raverti*, in «Arte veneta: rivista di storia dell'arte», 16, 1963, pp. 31-41.

### Lamboglia 1963

N. Lamboglia, *Primi restauri alla chiesa parrocchiale di Pigna*, in «Rivista ingauna e intemelina», XVIII, 1963, pp. 62-73.

### Pope-Hennessy 1963

J. Pope-Hennessy, *An introduction to Italian sculpture. Italian High Renaissance and Baroque sculpture*, 3 voll., London 1963.

## 1964

### Mostra di opere d'arte restaurate 1964

*Mostra di opere d'arte restaurate*, a cura di A. Mezzetti, Ferrara 1964.

### Pope-Hennessy 1964

J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., Londra 1964.

## 1965

### Bosio 1965

B. Bosio, *Chiesa di San Teodoro. Parrocchia ed abbazia dei Canonici Regolari Lateranensi in Genova*, Genova 1965.

## 1966

### Boldorini 1966

A. M. Boldorini, *Una fonte inedita sulla visita di Ludovico il Moro a Genova nel 1498*, in *Documenti sul Quattrocento genovese*, Genova 1966, pp. 237-263.

### Gilli Pirina 1966

C. Gilli Pirina, *Precisazioni su Cristoforo de' Mottis*, in *Arte in Europa*, 1, 1966, pp. 407-430.

### Poleggi 1966

E. Poleggi, *Il rinnovamento edilizio genovese e i Magistri Antelami nel secolo XV*, in «Arte Lombarda», XI, 1966, pp. 53-68.

### Rossi 1966

G. Rossi, *Storia del Marchesato di Dolceacqua e dei Comuni di Val di Nervi*, Bordighera 1966 [prima edizione 1862].

### Seymour 1966

C. Seymour, *Sculpture in Italy 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966.

## 1967

### Dellepiane 1967

A. Delle Piane, *I portali: Genova e Liguria artistica*, Genova 1967.

### Longhi 1967

R. Longhi, *Saggi e ricerche 1925-1928*, II, 1967.

## 1968

### De Negri 1968

T. O. De Negri, *Storia di Genova*, Milano 1968.

### Polonio 1969

V. Polonio, *Crisi e riforma nella chiesa genovese ai tempi dell'arcivescovo Giacomo Imperiale (1439-1452)*, in «Miscellanea di studi storici», I, 1969, pp. 265-363.

**1969**

***Il Duomo di Milano 1969***

*Il Duomo di Milano*, atti del congresso internazionale (Milano, 8 - 12 settembre 1968) a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1969.

**1970-1974**

**Marcenaro, Repetto 1970-1974**

G. Marcenaro, F. Repetto, *Dizionario delle chiese di Genova*, 2 voll., Genova 1970-1974.

**1970**

**Krautheimer 1970**

R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1970.

**Kruft 1970a**

H. W. Kruft, *Antonio della Porta, gen. Tamagnino*, in «Pantheon», XXVIII, 1970, pp. 401-414.

**Kruft 1970b**

H. W. Kruft, *La cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Genova*, in «Antichità viva», IX, 1970, 4, pp. 33-50.

**Piastra 1970**

W. Piastra, *Storia della chiesa e del convento di San Domenico in Genova*, Genova 1970.

**1970-1971**

**Scarrone 1970-1971**

M. Scarrone, *Chiese della città e diocesi di Savona nel 1530. Manoscritto Zuccarello*, in «Atti e memorie. Società savonese di storia patria», IV, 1970-1971, pp. 296-305.

**1971**

**Chittolini 1971**

G. Chittolini, *Vitaliano Borromeo (1391-1449), Filippo Borromeo (1419-1464), Giovanni Borromeo (1439-1495)*, Roma 1971.

**Kruft 1971a**

H. W. Kruft, *Gerolamo Viscardi, ein genuesischer Bildhauer der Renaissance*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XV, 1971, 3, pp. 273-288.

**Kruft 1971b**

H. W. Kruft, *La decorazione interna della cappella di San Giovanni Battista nel duomo di Genova*, in «Antichità viva», X, 1971, 1, pp. 20-27.

**1972**

**Kruft 1972a**

H. W. Kruft, *Domenico Gagani und seine Werkstatt*, Monaco 1972.

**Kruft 1972b**

H. W. Kruft, *Genuesische Skulpturen der Renaissance in Frankreich*, in *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, atti del convegno (Budapest, 1969), 3 voll., Budapest 1972, I, pp. 697-704.

**Penco 1972**

G. Penco, *Il primo monastero cassinese di Genova: S. Niccolò del Boschetto*, in «Benedictina», XIX, 1972, pp. 415-430.

**1973**

**Klapisch-Zuber (1969), ed. 1973**

C. Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo: 1300-1600*, Massa 1973 [ed. originale: C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, Parigi 1969].

**Kruft, Roth 1973**

H. W. Kruft, A. Roth, *The Della Porta workshop in Genoa*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 3 ser., III, 1973, pp. 893-954.

**Lockhart, R. Morozzo della Rocca 1973**

L. Lockhart, R. Morozzo della Rocca, M.F. Tiepolo, *I viaggi in Persia degli ambasciatori veneti Barbaro e Contarini*, Roma 1973.

**Poleggi 1973**

E. Poleggi, *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*, Genova 1973.

**1974****Barbero 1974**

B. Barbero, *Antonio della Porta a Savona. Una postilla*, in «Bollettino ligustico per la storia e la cultura regionale», I, 1974, pp. 11-18.

**De Negri 1974**

T. O. De Negri, *Il Ponente ligustico, incrocio di civiltà*, Genova 1974.

**Goldner 1974**

G. Goldner, *The tomb of Tommaso Mocenigo and the date of Donatello's "Zuccone" and of the Coscia tomb*, «Gazette des beaux-arts», 6, 83, 1974, pp. 187-192.

**Malandra 1974**

G. Malandra, *Documenti sulla Cappella Sistina e sul Palazzo Della Rovere a Savona*, in «Atti e memorie. Società savonese di storia patria», n.s., VIII, 1974, pp. 135-142.

**Varaldo 1974**

C. Varaldo, *I D'Aria e I mausolei "rovereschi" nella Savona rinascimentale*, in «Atti e memorie. Società savonese di storia patria», n.s., VIII, 1974, pp. 143-154.

**1975****Martinola 1975**

G. Martinola, *Inventario delle cose d'arte e di antichità del distretto di Mendrisio*, 2 voll., Lugano 1975.

**Poleggi 1975**

E. Poleggi, *La condizione sociale dell'architetto e i grandi committenti di epoca alessiana*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova 1975, pp. 358-368.

**1976****Connell 1976**

S. Connell, *The employment of sculptors and stonemasons in Venice in the fifteenth century*, Londra 1976.

**Di Raimondo 1976**

A. Di Raimondo, *Maestri muratori a Genova. 1596-1637*, Genova 1976.

**Middeldorf 1976**

U. Middeldorf, *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European schools XIV-XIX century*, Londra 1976.

**Perasso 1976**

F. Perasso, *Corsica Genovese tra Medioevo ed Età Moderna*, in *Genova, la Liguria e l'Oltremare tra Medioevo ed età moderna: studi e ricerche d'archivio*, a cura di Raffaele Belvederi, 4 voll., II, Genova 1976.

**Wolters 1976**

W. Wolters, *La scultura gotica veneziana*, 2 voll., Venezia 1976.

**1977****Algeri 1977**

G. Algeri, *La scultura a Genova tra il 1450 e il 1470: Leonardo Riccomanno, Giovanni Gagini, Michele d'Aria*, in «Studi di storia delle arti», I, 1977, pp. 65-78.

**Chiesa di San Nicolò 1977**

*Chiesa di San Nicolò*, a cura di B. Ciliento, Genova 1977.



## **Freytag 1977**

C. Freytag, *Jacopo della Quercia ed i fratelli Dalle Masegne*, in *Jacopo Della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno di studi (facoltà di Lettere e Filosofia, Siena 2-5 ottobre 1975) a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze 1977, pp. 81-90.

## **Kruft 1977**

H. W. Kruft, *Pace Gagini and the sepulchres of the Ribera in Seville*, in *Actas del XXIII congreso internacional de historia del arte. España entre el Mediterraneo y el Atlantico*, atti del convegno (Granada, Universidad de Granada, 3-8 settembre 1973), Granada 1976-1978, II, 1977, pp. 329-338.

## **Palazzo San Giorgio 1977**

*Palazzo San Giorgio*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Genova 1977.

## **Tessari 1977**

A. S. Tessari, *Per Leonardo Riccomanno*, in «Critica d'arte», n.s., XLII, 151/153, 1977, pp. 81-99.

## **1978**

### **Chiesa di San Gerolamo 1978**

*Chiesa di San Gerolamo di Quarto*, a cura di C. da Langasco, Genova 1978.

### **Die Parler un der schöne Stil 1978**

*Die Parler und der schöne Stil 1350-1400*, a cura di Anton Legner, 6 voll., Köln 1978.

### **Goldner 1978**

G. Goldner, *Niccolò and Piero Lamberti*, New York 1978.

### **Kruft 1978**

H. W. Kruft, *Alcuni portali genovesi del Rinascimento fuori Genova*, in «Antichità viva», 17, 6, 1978, pp. 31-35.

### **Morscheck 1978**

C. R. Morscheck, *Relief sculpture for the facade of the Certosa di Pavia. 1473-1499*, Ph.D. diss. (New York University), New York 1978.

### **Rivarolo 1978**

*Rivarolo: S. Bartolomeo della Certosa*, a cura di B. Ciliento, Genova 1978.

### **Varaldo 1978**

C. Varaldo, *Nuovi documenti sull'attività ligure di Lorenzo Fasolo*, in «Arte lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte», 49, 1978, pp. 80-82.

## **1979**

### **Galassi, Rota, Scrivano 1979**

D. Galassi, M. P. Rota, A. Scrivano, *Popolazione e insediamento in Liguria secondo la testimonianza di Agostino Giustiniani*, Firenze 1979.

### **Lleó Cañal 1979**

V. Lleó Cañal, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Siviglia 1979.

### **Santuario di Nostra Signora del Monte 1979**

*Santuario di Nostra Signora del Monte*, a cura di E. Parma Armani, Genova 1979.

## **1980**

### **Didier, Recht 1980**

R. Didier, R. Recht, *Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle: à propos de l'exposition des Parler' à Cologne*, in «Bulletin monumental», 138, 1980, 173-219.

### **Grossi Bianchi, Poleggi 1980**

O. Grossi Bianchi, E. Poleggi, *Una città portuale nel Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Genova 1980.

### **Paravicini Bagliani 1980**

A. Paravicini Bagliani, *I testamenti dei cardinali del Duecento*, Roma 1980.

## **1981**

### **Algeri 1981**

G. Algeri, *Riflessioni sugli affreschi della cappella di Teodolinda*, in «Arte lombarda», n.s. 80/82, 1987, 1/3, pp. 85-94.

## **Debie 1981**

C. Debie, *Les monuments sculptés du choeur de l'église de Folleville XV<sup>e</sup> siècle*, in «Revue du nord», LXIII, 1981, 249, pp. 415-438.

## **1982**

### **Algeri 1982**

G. Algeri, *Marmi d'autore per i 9 uomini di San Giorgio*, in «La casana», XXIV, 1982, 4, pp. 34-41.

### **Boccardo 1982**

P. Boccardo, *Per l'iconografia del "trionfo" nella Genova del Rinascimento: i portali Doria e Spinola*, in «Studi di storia delle arti», IV, 1981-1982 (1982), pp. 39-54.

### **Varaldo 1982**

C. Varaldo, *La "Massaria" della cattedrale e la formazione del tesoro*, in G. Algeri, C. Varaldo, *Il museo della cattedrale di S. Maria Assunta a Savona*, Savona 1982, pp. 9-25.

## **1983**

### **Boccardo 1983**

P. Boccardo, *Per una mappa iconografica dei portali genovesi del Rinascimento*, in *Scultura decorativa del primo Rinascimento*, atti del convegno (Pavia, Università di Pavia, 16-18 settembre 1980), Roma 1983, pp. 41-53.

### **Gavazza 1983**

E. Gavazza, *Problemi per un rilevamento iconografico della scultura "decorativa" a Genova nel Rinascimento*, in *Scultura decorativa del primo Rinascimento*, atti del convegno (Pavia, Università di Pavia, 16-18 settembre 1980), Roma 1983, pp. 33-39.

### **Medioevo restaurato 1984**

*Medioevo restaurato: Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova 1984.

### **Milanesi 1983**

M. Milanesi, *Contarini, Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVIII, Roma 1983.

### **Negri Arnoldi 1983**

F. Negri Arnoldi, *Aggiunte a Domenico Gagini*, in «Bollettino d'arte», VI, 68, 1983, 22, pp. 97-104.

### **Patrone, Paoletti 1982**

P. D. Patrone, A. Paoletti, *San Nicolò del Boschetto. Una proposta di recupero*, Genova 1982.

### **Pavoni 1983**

R. Pavoni, *I simboli di Genova alle origini del Comune*, Genova 1983.

## **1984**

### **Boccardo 1984**

P. Boccardo, *Del dipingere e scolpire in pietra*, catalogo della mostra (Fiera di Genova, 8-23 dicembre 1984), Genova 1985.

### **Di Fabio 1984a**

C. Di Fabio, *San Lorenzo*, in *Medioevo restaurato. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova 1984, pp. 193-248.

### **Di Fabio 1984b**

C. Di Fabio, *Santa Maria di Castello*, in *Medioevo restaurato. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova 1984, pp. 249-268.

### **Giubilei 1984**

M. F. Giubilei, *Restauri e demolizioni a Genova nell'ottica dei pubblici amministratori, dei giornalisti, dei cittadini*, in *Medioevo restaurato. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova 1984, pp. 405-425.

### **Heers (1961) 1984**

J. Heers, *Genova nel Quattrocento: civiltà mediterranea, grande capitalismo e capitalismo popolare*, Milano 1984 [ed. originale J. Heers, *Gênes au XV<sup>e</sup> siècle. Civilisation méditerranéenne, grand capitalisme et capitalisme populaire*, Parigi 1961].

**Pulin 1984**

C. Pulin, *Early renaissance sculpture and architecture at Castiglione Olona in Northern Italy and the patronage of a humanist, Cardinal Branda Castiglione*, Ph.D. dissertation, Austin (Texas) 1984.

**1985****Borlandi 1985**

A. Borlandi, *Pittura politica e committenza nel primo Quattrocento genovese*, in *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, II, *Art, architect*, 1985, pp. 65-77.

**La Cappella Sistina 1985**

*La Cappella Sistina di Savona*, Savona 1985.

**Musso 1985**

G. Musso, *La Cultura genovese nell'età dell'umanesimo*, Genova 1985.

**1986****Bober, Rubinstein 1986**

P. P. Bober, R. Rubinstein *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources*, London 1986.

**Donatello e i suoi 1986**

*Donatello e i suoi: scultura fiorentina del primo rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 15 giugno - 7 settembre 1986) a cura di A.P. Darr, Firenze 1986.

**Paoli 1986**

Paoli, M., *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento: produzione artistica e cultura libraria*, Lucca 1986.

**1987****Boskovits 1987**

M. Boskovits, *Nicolò Corso e gli altri: spigolature di pittura lombardo-ligure di secondo Quattrocento*, in «Arte cristiana», n.s. 75.1987, pp. 351-386.

**Botto 1987**

I. M. Botto, *Monumenti funebri del XIV secolo nelle chiese degli Ordini Mendicanti*, in *La scultura a Genova e in Liguria. I. Dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 209-212.

**Ciardi 1987**

R. P. Ciardi, *Il Quattrocento*, in *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, a cura di R. P. Ciardi, C. Casini e L. Tongiorgi Tomasi, Firenze 1987, pp. 12-110

**Grendi (1966), ed. 1987**

E. Grendi, *Le conventicole nobiliari e la riforma del 1528*, in *La repubblica aristocratica dei genovesi*, Genova 1987, pp. 105-138.

**Lamera 1987**

F. Lamera, *De Ferrari, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXIII, Roma 1987, pp. 706-709.

**López Torrijos 1987**

R. López Torrijos, *La scultura genovese in Spagna*, in *La scultura a Genova e in Liguria. I. Dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 366-381.

**Parma Armani 1987**

E. Parma Armani, *Il secolo d'oro dei genovesi: il Cinquecento. Una svolta internazionale*, in *La scultura a Genova e in Liguria. I. Dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 267-346.

**Rossini 1987**

G. Rossini, *San Francesco di Castelletto: dagli inizi alle demolizioni ottocentesche*, in *Giovanni Pisano a Genova*, Genova 1987, pp. 229-264.

**Tagliaferro 1987**

L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo e di pietra: il Quattrocento*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dalle origini al Cinquecento*, I, Genova 1987, pp. 215-263.

**1988**

**Bartoletti 1988**

M. Bartoletti, *Federigo Alizeri: (Genova 1817 - 1882): un "conoscitore" in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, atti del convegno (Genova, 6 - 7 dicembre 1985), Genova 1988.

**Bedocchi Melucci 1988**

A. Bedocchi Melucci, *I ritratti "all'antica" nei portali genovesi del XV e XVI secolo*, in «Rivista di archeologia», 12, 1988, pp. 63-88.

**Casarino 1988**

G. Casarino, *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo. Profilo e itinerario quantitativo della ricerca*, in «Quaderno del Centro di studio sulla storia della tecnica del Consiglio Nazionale delle Ricerche», Genova 1988.

**Imago Mariae 1988**

*Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 20 giugno - 2 ottobre 1988) a cura di P. Amato, Milano-Roma 1988.

**Palomero Paramo 1988**

J. M. Palomero Paramo, *Ars marmoris*, in *Genova e Siviglia, l'avventura dell'Occidente*, catalogo della mostra (Genova, Loggia della Mercanzia, 20 maggio-19 giugno 1988), Genova 1988, pp. 69-112.

**1989**

**Agosto 1989**

A. Agosto, *Lapide lavorate ed iscrizioni del palazzo dei governatori di Bastia* in *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de la Corse*, 656, 1989, pp. 21-43.

**Amadeo 1989**

*Giovanni Antonio Amadeo. Documents/I documenti*, a cura di R. V. Schofield, J. Shell e G. Sironi, Como 1989.

**Boccardo 1989**

P. Boccardo, *Andrea Doria e le arti: committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma 1989.

**Brentano 1989**

C. Brentano, *Della Porta, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXVII, Roma 1989, pp. 143-147.

**Casarino 1989**

G. Casarino, *Stranieri a Genova nel Quattro e Cinquecento: tipologie sociali e nazioni*, in *Dentro la città: stranieri e realtà urbane nell'Europa dei secoli XII-XVI*, a cura di G. Rossetti, Pisa 1989.

**Di Fabio 1989**

C. Di Fabio, *La scultura bronzea a Genova nel Medioevo e il programma decorativo della Cattedrale nel primo Trecento*, in «Bollettino d'Arte», n.s. VI, LXXVI, 55, 1989, pp. 1-44.

**Parma Armani 1989**

E. Parma Armani, *Appunti sulla committenza dei Della Rovere a Genova fra Quattro e Cinquecento*, in *Sisto IV e Giulio II. Mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno (Savona 1985), a cura di S. Bottaro, A. Dagnino e G. Rotondi Terminiello, Savona 1989, pp. 313-325.

**Petti Balbi 1989**

G. Petti Balbi, *Presenze straniere a Genova nei secoli XII-XIV: letteratura, fonti, temi di ricerca*, in *Dentro la città. Stranieri e realtà urbane nell'Europa dei secoli XII-XIV*, a cura di G. Rossetti, Napoli 1989, pp. 121-135.

**Rossini 1989**

G. Rossini, *La "cappella del papa" presso il convento di San Francesco: compresenze di motivi lombardi e toscani a Savona nella seconda metà del Quattrocento*, in *Sisto IV e Giulio II*, in *Sisto IV e Giulio II. Mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno (Savona 1985), a cura di S. Bottaro, A. Dagnino e G. Rotondi Terminiello, Savona 1989, pp. 277-289.

**Rotondi Terminiello 1989**

G. Rotondi Terminiello, *Giovanni Mazzone e la decorazione ad affresco della Cappella Sistina a Savona*, in *Sisto IV e Giulio II*, in *Sisto IV e Giulio II. Mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno (Savona 1985), a cura di S. Bottaro, A. Dagnino e G. Rotondi Terminiello, Savona 1989, pp. 297-303.

## **Rotondi 1989**

P. Rotondi, *Ricordo di Francesco Carnevali*, in «Notizie da Palazzo Albani. Rivista annuale di storia e teoria delle arti», 18, 1, 1989, pp. 12-21.

## **Shell 1989**

J. Shell, *La cappella di Teodolinda: gli affreschi Zavattari*, in *Monza, il duomo nella storia e nell'arte*, a cura di R. Conti, Milano 1989, pp. 189-215.

## **Sisto IV e Giulio II 1989**

*Sisto IV e Giulio II. Mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno (Savona 1985) cura di S. Bottaro, A. Dagnino e G. Rotondi Terminiello, Savona 1989.

## **1990**

### **Cancelleri 1990**

J. A. Cancelleri, *De Marini, Ambrogio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXVIII, Roma 1990.

### **Elbern 1990**

V.H., Elbern, *Wie im Himmel so auf Erden. Complemento titolo der christliche Bilderkreis in 150 Kunstwerken*, Berlino 1990.

### **Medioevo demolito 1990**

*Medioevo demolito: Genova 1860-1940*, a cura di C. Bozzo Dufour, Genova 1990.

### **Nuti 1990**

G. Nuti, *De Marini, Pileo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXVIII, Roma 1990.

### **Soldi Rondinini 1990**

G. Soldi Rondinini, *Aspetti dell'amministrazione del Ducato di Milano al tempo di Filippo Maria Visconti (dal Liber tabuli di Vitaliano Borromeo, 1427)*, in *Milano e Borgogna: due stati principeschi tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di J-M. Cauchies, Roma 1990, pp. 145-157.

## **1991**

### **Algeri, De Floriani 1991**

G. Algeri, A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991.

### **Ciliento, Di Fabio 1991**

B. Ciliento, C. Di Fabio, *La Tomba Fieschi. Problemi di storia e di restauro di un monumento*, Genova 1991.

### **Kahn 1991**

D. Kahn, *Le décor de l'oculus dans la façade romane anglaise*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXXIV 1991, pp. 341-347.

### **Migliaccio 1991**

L. Migliaccio, *Alcune opere di Pietro Aprile da Carona in Toscana occidentale e le contingenze italo-spagnole nella scultura della prima metà del Cinquecento*, in «Arte lombarda», n.s., 96/97, 1991, 1/2, pp. 19-28.

## **1992**

### **Algeri 1992**

G. Algeri, *Aria*, voce in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 81 voll., München/Leipzig 1992-, V, 1992, pp. 63-64.

### **Bartoletti 1992**

M. Bartoletti, *Giovanni Canavesio a Pigna*, in *Sulle orme di Giovanni Canavesio (sec. XV)*, a cura di M. Marchiando Pacchiola, Pinerolo 1992.

### **Castelnuovo-Tedesco 1992**

L. Castelnuovo-Tedesco, *A late gothic sculpture from Italy: the Savona altarpiece in the Cloisters*, in *The Cloisters. Studies in honor of fiftieth anniversary*, a cura di E. C. Parker, New York 1992, pp. 441-459.

### **Cavallaro 1992**

L. Cavallaro, *Il Palazzo del mare: il nucleo medioevale di Palazzo San Giorgio*, Genova 1992.

### **Cavazzini 1992**

L. Cavazzini, *Niccolò di Pietro Lamberti a Venezia*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 66, 1992, pp. 10-26.

**Ciardi 1992**

R. P. Ciardi, *"Ars marmoris": aspetti dell'organizzazione del lavoro nella Toscana occidentale durante il Quattrocento*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall' XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1 marzo - 3 maggio 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 341-349.

**Dagnino 1992**

A. Dagnino, *Gli scultori nei cantieri dei magistri antelami*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall' XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 131-133.

**Dalli Regoli 1992**

G. Dalli Regoli, *L'attività di Riccomanni: una vicenda significativa per lo studio della pala marmorea*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra di Sarzana, a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 350-355.

**Di Fabio 1992**

C. Di Fabio, *Scultura, pittura e celebrazione civica nella cattedrale di Genova 1307-1312*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall' XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 234-235.

**Gardner 1992**

J. Gardner, *The tomb and the tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992.

**Gentilini 1992**

G. Gentilini, *I Della Robbia: La Scultura Invetriata nel Rinascimento*, 2 voll., Firenze 1992.

**Grendi 1992**

E. Grendi, *La società dei giovani a Genova fra il 1460 e la riforma del 1528*, in «Quaderni storici», XXVII, 1992, pp. 509-528.

**Le vie del marmo 1992**

*Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Pietrasanta, 1 agosto-4 ottobre 1992), a cura di R. P. Ciardi e S. Russo, Firenze 1992.

**Migliaccio 1992**

L. Migliaccio, *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra 400 e 500*, catalogo della mostra (Pietrasanta, 1 agosto-4 ottobre 1992), a cura di R. P. Ciardi e S. Russo, Firenze, 1992, pp. 101-137.

**Müller Profumo 1992**

L. Müller Profumo, *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese 1450-1600*, Genova 1992.

**Sironi 1992**

G. Sironi, *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV – XIX. Fratelli Solari, figli di Marco da Carona. Nuovi documenti*, in «Arte lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte», 102/103, 1992, pp. 65-69.

**Stemp 1992**

R.J. Stemp, *Sculpture in Ferrara in the Fifteenth Century. Problems and Studies*, Ph.D. Dissertation, University of Cambridge, 1992.

**1993****Boccardo 1993**

P. Boccardo, *Un capitolo della scultura a Levanto nel Quattrocento: le sovrapposte*, in *Le arti a Levanto nel XV e XVI secolo*, catalogo della mostra (Levanto, Convento della Santissima Annunziata, 26 giugno-3 ottobre 1993), a cura di P. Donati, Milano 1993, pp. 38-42.

**Dallaj 1993**

A. Dallaj, *Dall'immaginazione all'illustrazione Titelseitig una traccia per i "Promessi sposi" di Prevati*, in *I Promessi sposi di Gaetano Prevati: disegni dalle Civiche raccolte d'arte di Milano*, Milano 1993, pp. 98-107.

**De Marchi 1993**

A. De Marchi, *Meteore in Lombardia: Gentile da Fabriano a Pavia e a Brescia, Pisanello a Mantova, Masolino e Vecchietta a Castiglione Olona*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, a cura di V. Terraroli, Milano pp. 289-314.

**Gatti Perer 1993**

M. L. Gatti Perer, *Antefatti dell'Amedeo*, in *Giovanni Antonio Amadeo*, a cura di J. Shell, L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 77-102.

**Le arti a Levanto 1993**

*Le arti a Levanto nel XV e XVI secolo*, catalogo della mostra (Levanto, Convento della Santissima Annunziata, 26 giugno-3 ottobre 1993), a cura di P. Donati, Milano 1993.

**Marchi 1993**

P. Marchi, *Pietre di Liguria: materiali e tecniche dell'architettura storica*, Genova 1993.

**Parma Armani 1993**

E. Parma Armani, *Il ritratto di committenza pubblica a Genova nel Quattrocento: statue di cittadini benemeriti in Palazzo San Giorgio*, in *Il ritratto e la memoria*, a cura di A. Gentili, 3 voll., Roma 1989-1993, II, 1993, pp. 135-172.

**Ruda 1993**

J. Ruda, *Fra Filippo Lippi: life and work with a complete catalogue*, London 1993.

**1994****Abbate 1994**

F. Abbate, *Il monumento a Ladislao di Duraçço*, in *Le Vie del Marmo: aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, Firenze 1994, pp. 17-22.

**Augusti Ruggeri 1994**

A. Augusti Ruggeri, *Il monumento a Paolo Savelli nella basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari, Venezia. Restaurato 1992-1994*, Venezia 1994.

**Cervini 1994a**

F. Cervini, *Architettura medievale in valle Argentina*, Triora 1994, pp. 92-95.

**Cervini 1994b**

F. Cervini, *Taggia: chiesa e convento dei padri cappuccini*, Genova 1994.

**Collareta 1994**

M. Collareta, *Sulle statue della cappella del Battista nel duomo di Genova*, in *Le vie del marmo: aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, atti del convegno (Pietrasanta, 3 ottobre 1992), Firenze 1994, pp. 53-59.

**Concioni 1994**

G. Concioni, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca 1994.

**De Dal Poggetto 1994**

M. G. De Dal Poggetto, *La Bottega di Giuliano e Benedetto da Maiano nel Rinascimento Fiorentino*, Firenze, 1994.

**Goy 1994**

R. J. Goy, *Matteo Raverti at the Cà d'Oro : geometry and order in Venetian Gothic tracery*, in «Renaissance studies», 8, 1994, pp. 115-137.

**Negri Arnoldi 1994**

F. Negri Arnoldi, *La scultura del Quattrocento*, Torino 1994.

**1995****Caglioti 1995**

F. Caglioti, *Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi: un po' d'ordine intorno alla 'Giuditta' (e al 'David') di Via Larga*, in «Prospettiva», 75/76, 1994 (1995), pp. 14-49.

**Rossi 1995**

M. Rossi, *Giovannino de Grassi: la corte e la cattedrale*, Cinisello Balsamo 1995.

**1996****Bulgarelli 1996**

M. Bulgarelli, *All'ombra delle volte: architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano 1996.

## **Decri 1996**

A. Decri, *La presenza degli Antelami nei documenti genovesi*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, atti del convegno (Como 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, P. Valeria, Milano 1996, pp. 407-432.

## **Magistri d'Europa 1996**

*Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, atti del convegno (Como 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, P. Valeria, Milano 1996.

## **Pietropoli 1996**

F. Pietropoli, *Alla ricerca dei Santi perduti*, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre - 8 dicembre 1996) a cura di Paola Marini, Milano 1996, pp. 197-200.

## **Poleggi 1996**

E. Poleggi, *Città e magistri antelami: una storia sequestrata*, in *Magistri d'Europa*, atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, Milano 1996, pp. 389-406.

## **Polonio Felloni 1996**

V. Polonio, *Da 'Opere' a pubblica magistratura. La cura della Cattedrale e del porto nella Genova medievale*, in *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'età moderna*, atti della tavola rotonda (Firenze, Villa I Tatti, 3 aprile 1991), a cura di M. Haines, Firenze 1996, pp. 117-136.

## **Rouillard 1996**

P. Rouillard, *Viscardi, Girolamo*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, 34 voll., Oxford 1996, XXXII, p. 603.

## **1997**

### **Coccoluto 1997**

G. Coccoluto, *Fontane nelle Alpi Marittime: fortuna di un modello*, da *Taggia a Entracque*, in *Entracque: una comunità alpina tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di R. Comba e M. Cordero, Cuneo 1997, pp. 181-191.

### **Damiani Cabrini 1997**

L. Damiani Cabrini, *L'incanto delle "pietre vive": il monumento Longhignana e l'uso del marmo a Milano in età sforzesca*, in *I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 259-276.

### **Fadda 1997a**

E. Fadda, *Ancora sui Mantegazza*, in «Nuovi studi», II, 1997, n. 4, pp. 63-77.

### **Fadda 1997b**

E. Fadda, *Antonio della Porta detto Tamagnino. L'attività bresciana*, in «Arte lombarda», 120, 1997, 2, pp. 37-44.

### **Galli 1997**

A. Galli, *Santa Radegonda e Santa Felicola: due sculture del Quattrocento a Parma*, in «Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze», 1997, pp. 111-118.

### **Gentilini 1997**

G. Gentilini, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata. Il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in *I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 47-82.

### **I monumenti Borromeo 1997**

*I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di M. Natale, Torino 1997.

### **Markham Schulz 1997**

A. Markham Schulz, *A Venetian sculpture by Lombard sculptors: Filippo Solari, Andrea da Carona, and the Franco altar for S. Pietro di Castello, Venice*, in «The Burlington magazine», 139, 1997, pp. 836-848.

### **Nuti 1997**

G. Nuti, *Fieschi, Giorgio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLVII, Roma 1997.

### **Perfumo 1997**

G. Perfumo, *San Bartolomeo della Certosa. 1297-1997*, Genova 1997.

### **Pujmanová 1997**

O. Pujmanová, *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche. Pitture e scultura*, Praga 1997.

### **Sanguineti 1997**

D. Sanguineti, *Santa Maria di Castello. Chiesa e convento*, Genova 1997.



## **Tanzi 1997**

M. Tanzi, *Giovanni Antonio Piatti e la messa in opera del monumento per Giovanni Borromeo*, in *I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 251-258.

## **1998**

### **Augusti Ruggeri 1998**

A. Augusti Ruggeri, *Ipotesi sulle presenze toscane nella decorazione quattrocentesca della basilica*, in *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*: atti del Convegno internazionale di studi. Venezia, 11-14 ottobre 1994, a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 212-219.

### **Bonzano 1998**

U. Bonzano, *Il reliquiario e l'altra sagrestia di San Nicolò del Boschetto*, Genova 1998.

### **Cavazzini 1998**

L. Cavazzini, *Una lettera di raccomandazione per Matteo Raverti*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo*, a cura di M. Ceriana, F. Mazzocca, Milano 1998, pp. 39-45.

### **Cervini 1998**

F. Cervini, *Vox tonitruus tui in rota. Il rosone quattrocentesco di San Michele a Pigna*, in «Intemelion» 4, 1998, pp. 61-86.

### **Di Fabio 1998**

C. Di Fabio, *La cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo 1998.

### **Fadda 1998**

E. Fadda, *Sculture rinascimentali lombarde nei musei stranieri: alcuni esempi*, in «Arte lombarda», 123, 1998, 2, pp. 41-49.

### **Fontanarossa 1998**

R. Fontanarossa, *Per Lorenzo e Bernardino Fasolo: il catalogo ragionato dei dipinti*, in «Artes», VI, 1998, pp. 44-58.

### **Franco 1998**

T. Franco, *Pisanello et les expériences complémentaires de la peinture et de la sculpture à Vérone entre 1420 et 1440*, in *Pisanello*, actes du colloque (Paris, 26-28 juin 1996), a cura di D. Cordellier e B. Py, Parigi 1998, pp. 121-160.

### **Martini 1998**

P. Martini, *Gaggini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LI, Roma 1998.

### **Palazzo San Giorgio 1998**

*Palazzo San Giorgio. Pietre, uomini, potere*, a cura di I. Ferrando Cabona, Cinisello Balsamo 1998.

### **Rapetti 1998**

C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano 1998.

### **Sculpture française 1998**

*Sculpture française. II. Renaissance et temps modernes*, a cura di J.-R. Gaborit, 2 voll., Paris 1998.

## **1999**

### **Caglioti 1999**

F. Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in «Prospettiva», 91-92, 1998 (1999), pp. 70-90.

### **Casarino 1999**

G. Casarino, *Tra "estraneità" e cittadinanza: mercato del lavoro e migrazioni a Genova (secc. XV-XVI)*, in «Revista d'istoria medieval», 10, 1999, pp. 85-122.

### **Cavazzini, Galli 1999**

L. Cavazzini, A. Galli, *Scultura del Rinascimento in Lunigiana. Un libro recente e due capolavori fuori contesto*, in «Prospettiva», 95/96, 1999, pp. 112-121.

### **Di Fabio 1999a**

C. Di Fabio, *Depositum cum statua decumbente. Recherches sur Giovanni Pisano à Gênes et le monument de Marguerite de Brabant*, in «Revue de l'Art», 123, 1999, 1, pp. 13-26

### **Di Fabio 1999b**

C. Di Fabio, *Il Tesoro della Cattedrale di Genova. Origini e formazione (XII-XIII secolo)*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria. XIII-XV secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), a cura di A. R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio, M. Marcenaro, III, Bordighera 1999, pp. 103-134.

**De Laurentiis 1999**

E. De Laurentiis, *Nostra Signora del Monte. Santuario-basilica*, Genova 1999.

**De Robertis 1999**

A. de Robertis, *L'iconografia religiosa nella scultura genovese del '400 e del primo '500. Problemi e prime considerazioni*, in «Studi genuensi», XV, 1999, pp. 49-74.

**Galli 1999**

A. Galli, *Stemma Doria entro ghirlanda sorretta da sette spiritelli*, in *Pietà e memoria. Sei sculture dal XIII al XVII secolo*, a cura di M. Vezzosi, Firenze 1999, pp. 28-39.

**Garms 1999**

J. Garms, *Lastre*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, voll. X, Roma 1999, pp. 543-547.

**Rossi 1999**

M. Rossi, *Architettura e scultura tardogotica tra Milano e l'Europa: il cantiere del Duomo alla fine del Trecento*, in «Arte lombarda», n.s. 126.1999, 2, pp. 5-29.

**2000****Boi, Causa 2000**

S. Boi, G. Causa, *Il restauro. Note tecniche*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 83-90.

**Bozzo 2000a**

G. Bozzo, *La cappella di San Giovanni Battista. Il significato civile di un'opera religiosa in un intervento di Jacopo Bracelli*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 60-82.

**Bozzo 2000b**

G. Bozzo, *L'altare degli Apostoli già tomba Cibo. Ipotesi interpretative e iconografiche*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 108-118.

**Corneli 2000**

G. Corneli, *Guida alla cattedrale di San Lorenzo e ai suoi affreschi bizantini*, Genova 2000.

**Di Fabio 2000**

C. Di Fabio, *I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone Boccanegra e Leonardo Montaldo. Prezzi e valori in Giovanni Pisano e in tre monumenti funerari del Trecento genovese*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XXI, 2000, 1, pp. 7-20

**De Beni 2000**

R. De Beni, *Precisazioni su Lorenzo e Bernardino Fasolo*, in «Studi di storia delle arti», IX, 1997-1999 (2000), pp. 30-44.

**Fadda 2000**

E. Fadda, *Scultori lombardi a Genova e in Francia: Tamagnino e Pasio Gagini*, in «Proporzioni», n.s. I, 2000, pp. 69-79.

**Ferrari 2000**

S. Ferrari, *San Nicolò del Boschetto: un patrimonio d'arredo ritrovato*, in «La Berio», XL, 2000, 2, pp. 38-51.

**Galli 2001**

A. Galli, *Una commissione dei Doria per Giovanni Mazzone (e una precisazione su Vincenzo Foppa a Genova)*, in «Prospettiva», 101, 2001, pp. 68-80.

**Grassi 2000**

P. Grassi, *L'iconografia del "De sanguine Christi" e la decorazione della Cappella Sistina di Savona*, in *Sisto IV. Le arti a Roma nel Primo Rinascimento*, atti del convegno (Roma, 23-25 ottobre 1997), a cura di F. Benzi, Roma 2000, pp. 87-99.

**Musso 2000**

S. Musso, *La cappella di San Giovanni Battista. Studi e rilievi della Scuola di specializzazione in restauro dei monumenti*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 91-100.

**Paolocci 2000**

C. Paolocci, *La "Consortia" di San Giovanni Battista nella cattedrale di Genova: appunti per una storia*, in *San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra medioevo ed età contemporanea*, atti del convegno (Genova, 16-17 giugno), «Quaderni franzoniani», XIII, 2000, 2, pp. 165-194.

**Polonio Felloni 2000**

V. Polonio Felloni, *L'arrivo delle ceneri del Precursore e il culto del santo a Genova e nel Genovesato in età medievale*, in *San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra medioevo ed età contemporanea*, atti del convegno (Genova, 16-17 giugno), «Quaderni franzoniani», XIII, 2000, 2, pp. 35-65.

**Rossini 2000**

G. Rossini, *La Cappella Sistina di Savona. Architettura francescana e mecenatismo roveresco*, Savona 2000.

**Rotondi Terminiello 2000**

G. Rotondi Terminiello, *Gli apparati decorativi della Cappella Sistina*, in G. Rossini, *La Cappella Sistina di Savona. Architettura francescana e mecenatismo roveresco*, Savona 2000, pp. 117-137.

**Scaglia 2000**

G. Scaglia, *Les Travaux d'"Hercules de Giovanni Andrea Vavassore reproduits dans les frises de Vélez Blanco*, in «Revue de l'art», 127, 2000, fascicolo 1, pp. 22-31.

**2001****Di Fabio 2001**

C. Di Fabio, *Giovanni Pisano: Margherita di Brabante*, in *Giovanni Pisano. La tecnica e il genio. 1. Novità e approfondimenti sul monumento a Margherita di Brabante*, a cura di C. Di Fabio, Genova 2001, pp. 1-15.

**Haines 2001**

M. Haines, *Ghiberti's trip to Venice*, in *Coming about*, Cambridge (Mass) 2001, pp. 57-63.

**Herklotz 2001**

I. Herklotz, *"Sepulcra" e "Monumenta" del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Napoli 2001.

**Novak Klemenčič 2001**

R. Novak Klemenčič, *La prima opera documentata di Pietro da Milano*, in «Nuovi studi», V, 2000-2001 (2001), n. 8, p. 5-11.

**Pessa 2001**

L. Pessa, *Opere robbiane a Genova*, in *Atti del Convegno Internazionale della Ceramica* (Albisola, 28-29 maggio 1999-Savona, 26-28 maggio 2000) Firenze 2001, pp. 87-95.

**Zanelli 2001**

G. Zanelli, *Per gli esordi genovesi di Giovanni Mazzone*, in «Prospettiva», 101, 2001, pp. 58-67.

**2002****Cervini 2002**

F. Cervini, *Liguria Romanica*, Milano 2002.

**Di Fabio 2002**

C. Di Fabio, *Leonardo e Francesco Riccomanni: tre Virtù ritrovate e altre sculture del Quattrocento genovese*, Genova 2002.

**Due collezionisti 2002**

*Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli 16 ottobre 2002 - 16 marzo 2003) a cura di Andrea Di Lorenzo, Cinisello Balsamo 2002.

**Galli 2002**

A. Galli, *La "Maestà" di Vincenzo Foppa per Lazzaro Doria: precisazioni sulla committenza e il contesto*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del seminario di studi, a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, pp. 213-222.

**Marías 2002**

F. Marías, *La magnificenza del marmo, la scultura genovese e l'architettura spagnola (secoli XV-XVI)*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio, Genova 2002, pp. 57-71.

## **Piccinno 2002**

L. Piccinno, *Le Compagnie di facchini stranieri operanti nel porto di Genova (secoli XV-XVIII)*, in «Quaderni dell'Università dell'Insubria» 7, 2002, pp. 3-15.

## **Rossini 2002**

G. Rossini, *La chiesa e il convento di San Francesco*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo vescovile, Oratorio di N. S. di Castello*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2002, pp. 119-141.

## **Rotondi 2002**

G. Rotondi Terminiello, *"Capella Sixti olim pape IV, sita in monasterio Sancti Francisci de Savona"*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo vescovile, Oratorio di N. S. di Castello*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2002, pp. 143-166.

## **Sogno 2002**

S. Sogno, *Il grande crocifisso e la pala marmorea*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo vescovile, Oratorio di N. S. di Castello*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2002, pp. 244-248.

## **Sorce 2002**

F. Sorce, *Grasso, Francesco*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LVIII, Roma 2002, pp. 710-712.

## **2003**

### **Agosti, Natale, Romano 2003**

G. Agosti, M. Natale, G. Romano, *Vincenzo Foppa*, Milano 2003.

### **Bacci 2003**

M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Bari 2003.

### **Beschi, Maisonnave 2003**

A. Beschi, J-Ph. Maisonnave, *Le Lot d'Aiguillon à Castelmoron. Le confluent, lot-et-Garonne*, Bordeaux 2003.

### **Galli 2003**

A. Galli, *In Liguria, verso la fine del Quattrocento*, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 3 marzo-30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 219-223.

### **In the light of Apollo 2003**

*In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra (Atene, 22 dicembre 2003-31 marzo 2004), a cura di M. Gregori, 2 voll., Cinisello Balsamo 2003.

### **Caldara 2003**

E. Caldara, *Il Banco mediceo di Milano e Castiglione Olona: un legame possibile*, in «Solchi», 7, 2003, 1/2, pp. 4-14.

### **Santamaria 2003**

R. Santamaria, *L'arte dei marmorari lombardi a Genova. Cultura figurativa e conflitti corporativi fra Cinquecento e Seicento*, in «Studi di storia delle arti», X, 2000-2003 (2003), pp. 63-76.

### **Petti Balbi 2003**

G. Petti Balbi, *Tra dogato e principato: il Tre e il Quattrocento*, in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, a cura di D. Puncuh, Genova 2003.

### **Zanelli 2003**

G. Zanelli, *Dalla Cappella Sistina di Savona alla "Crocifissione" di Palazzo Bianco: osservazioni sull'ultima produzione di Giovanni Mazzone e sull'ipotetico dei figli Antonio e Stefano*, in «Bollettino dei musei civici genovesi», 24, 2002(2003), 70, pp. 6-21.

## **2004**

### **Cavazzini 2004**

L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004.

### **Di Fabio 2004a**

C. Di Fabio, *Domenico Gagini da Bissone a Firenze e a Genova con una postilla per suo nipote Elia*, in *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di C. Di Fabio e P. Boccardo, Cinisello Balsamo 2004, pp. 48-71.

**Di Fabio 2004b**

C. Di Fabio, *Filippino Lippi a Palazzo Bianco. La Pala di Francesco Lomellini*, Genova 2004.

**Di Fabio 2004c**

C. Di Fabio, *Genova e Matteo Civitali*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-7 novembre 2004), Cinisello Balsamo 2004, pp. 153-163.

**Di Fabio 2004d**

C. Di Fabio, *Scultori campionesi a Genova fra Trecento e primo Quattrocento*, in *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di C. Di Fabio, P. Boccardo, Cinisello-Balsamo 2004, pp. 16-31.

**Ferretti 2004**

M. Ferretti, *Matteo Civitali, Lucca, l'Ottocento*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, Milano 2004, pp. 15-27.

**Franco 2004**

T. Franco, *Nicolò da Venezia tra Vicenza e il cantiere del duomo di Milano*, in *Medioevo: arte lombarda, atti del convegno* (Parma, 26-29 settembre 2001), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 298-310.

**Knuth 2004**

M. Knuth, *Voller Lebenskraft. Zum Schicksal der Porträtbüste des Acellino Salvago von Antonio Tamagnino*, in «Museums Journal. Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam», XVIII, 2004, 1, pp. 25-27.

**Marani 2004**

P.C. Marani, *Tecnica e stile degli affreschi di Masolino nel battistero della collegiata di Castiglione Olona*, in *Masaccio e Masolino pittori e frescant; dalla tecnica allo stile*, Milano 2004, pp. 123-136.

**Matteo Civitali 2004**

*Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-7 novembre 2004), Cinisello Balsamo 2004.

**Mollisi 2004**

G. Mollisi, *La Genova dei ticinesi. Gli artisti provenienti dal Ticino a Genova dal Medioevo al Settecento*, in «Arte & storia», V, 20, 2004, pp. 48-55.

**Romano 2004**

S. Romano, *Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello*, in *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2004, pp. 32-47.

**Stemp 2004**

R. Stemp, *Riflessioni per una storia della scultura a Ferrara nel Quattrocento*, in *Una corte nel Rinascimento*, a cura di J. Bentini, Milano 2004, pp. 130-133.

**2005****Boato 2005**

A. Boato, *Costruire "alla moderna". Materiali e tecniche a Genova tra XV e XVI secolo*, Firenze 2005.

**Cervini 2005****Cosentino 2005**

F. Cosentino, sub vocem *Gagini (Gaggini), Domenico*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XLVII, München-Leipzig, pp. 206-209.

**Di Fabio 2005**

C. Di Fabio, *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2005, pp. 40-67.

**Franzini 2005**

A. Franzini, *La Corse du XV<sup>e</sup> siècle. Politique et Société (1433-1483)*, Ajaccio 2005.

**Giannattasio 2005**

B. M. Giannattasio, *L'antiquaria e l'archeologia: mercanti e banchieri, curiosi e raccoglitori, ladri e uomini di scienze*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 45, 2005, 2, 231-263.

## **Schaller 2005**

A. Schaller, *Gaggini, Pace*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 81 voll., München/Leipzig 1992-, XLVII, 2005, pp. 202-203.

## **2006**

### **Andreozzi 2006**

L. Andreozzi, *I rilievi del Duomo di Vigevano provenienti da Santa Maria del Giardino a Milano*, in «Viglevanum. Miscellanea di studi storici e artistici», XVI, 2006, pp. 58-71.

### **Caglioti 2006**

F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto, relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Firenze, 27 - 28 marzo 2003), Venezia 2006, pp. 53-89.

### **Ciciliot 2006**

F. Ciciliot, *Arte rinascimentale: piccapietra et alii magistri (Savona, 1506-1570)*, in «Atti e memorie. Società savonese di storia patria», N.S., XLII, 2006, pp. 143-161.

### **Coroneo 2006**

R. Coroneo, *Chiese romaniche della Corsica: architettura e scultura, XI - XIII secolo*, Cagliari 2006.

### **Dokumentation der Verluste 2006**

*Dokumentation der Verluste. Staatliche Museen zu Berlin. Skulpturensammlung*, 8 voll., Berlino 1995-2010, VII, 2006.

### **Gilardi 2006**

C. Gilardi, *Un crocifisso e un polittico della bottega dei Brea per il pontile di Santa Maria di Castello*, in *Arte dei Brea tra Francia e Italia*, atti del convegno (Genova, Convento di Santa Maria di Castello, 31 ottobre 2005) a cura di M. T. Orengo, Borgo San Lorenzo, pp. 51-74.

### **Mollisi 2006**

G. Mollisi, *Un ticinese a Castel Nuovo. Domenico Gagini da Bissone, scultore a Napoli sotto Alfonso d'Aragona*, in «Arte & storia», VII, 29, 2006, pp. 108-117.

### **Shell 2006**

J. Shell, *Martino Benzone's tabernacle for the church of S. Agata in Martinengo*, in *Arte e storia di Lombardia*, Roma 2006, pp. 63-68.

### **Villani 2006**

M. Villani, *Scultori lombardi a Savona nella seconda metà del Quattrocento: alcune riflessioni e qualche proposta*, in «Ligures», IV, 2006, pp. 87-116.

## **2007**

### **Antoniutti 2007**

A. Antoniutti, *I Bregno a Venezia. Antonio e Paolo Bregno e la scultura a Venezia nel primo Quattrocento*, Roma 2007.

### **Bresc-Bautier 2007**

G. Bresc-Bautier, *I marmi*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. IV. Commercio e cultura mercantile*, a cura di F. Franceschi e R. A. Goldthwaite, Vicenza 2007, pp. 283-308.

### **Cavazzini-Galli 2007**

L. Cavazzini, A. Galli, *Scultori a Ferrara al tempo di Niccolò III*, in *Crocevia estense. Contributi per la storia della scultura a Ferrara nel XV secolo*, a cura di G. Gentilini e L. Scardino, Ferrara 2007, pp. 7-88.

### **Entre l'empire e la mer 2007**

*Entre l'empire e la mer. Traditions locales et échanges artistiques, Moyen Âge- Renaissance*, atti del convegno (Lausanne, Genève, 22 e 23 marzo, 19 e 20 aprile, 24 e 25 maggio 2002), a cura di S. Romano e M. Natale, Roma 2007.

### **Di Fabio 2007a**

C. Di Fabio, *La chiesa di un comune senza "palazzo". Uso civico e decorazione "politica" della cattedrale di Genova fra il XII e il XIV secolo*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, atti del convegno (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 302-316.

## **Di Fabio 2007b**

C. Di Fabio, *Mercato suntuuario e committenza artistica tra Genova, Lombardia, Francia, Borgogna e Inghilterra nell'autunno del medioevo: "spie" e tipologie*, in *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques, Moyen Âge- Renaissance*, atti del convegno (Lausanne, Genève, 22 e 23 marzo, 19 e 20 aprile, 24 e 25 maggio 2002), a cura di S. Romano e M. Natale, Roma 2007, pp. 11-40.

## **Franco 2007**

T. Franco, "*Statuit hoc d(omi)na Bea/trix priorissa loci huius*": il trittico del 1436 per San Martino di Avesa, in *Il cielo, o qualcosa di più, scritti per Adriano Mariuz*, città 2007, pp. 39-45, 249-252.

## **Schofield 2007**

R. V. Schofield, *Bartolomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia*, in «Annali di architettura», 18/19, 2007, pp. 9-51.

## **Villani 2007**

M. Villani, "*Pichapetra*" lombardi a Savona tra Quattro e Cinquecento: Matteo da Bissone e Gabriele da Cannero, in «Arte lombarda», 150, 2007, pp. 35-50.

## **2008**

### **Ambrogi 2008**

L. Ambrogi, *Un singolare crocevia ai confini del regno: il palazzo della Santissima Annunziata a Sulmona*, in «Nuovi Studi», 12, 2007(2008), 13, pp. 15-32.

### **Albertini Ottolenghi 2008**

M. G. Albertini Ottolenghi, *La facciata della chiesa: contributo per una rilettura*, in *La Certosa di Pavia e il suo museo*, a cura di B. Bentivoglio-Ravasio, Milano 2008, pp. 55-81.

### **Altavista 2008**

C. Altavista, *Un esempio eccezionale di architettura all'antica a Genova: il palazzo del cardinale Cipriano Pallavicino in piazza Fossatello (1540-1544)*, in «Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza», XX, 2008, pp. 109-123.

### **Augusti Ruggeri 2008**

A. Augusti Ruggeri, *Sculptori toscani a Venezia nei primi decenni del Quattrocento: presenze, assenze, riflessi*, in *Andrea Bregno il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, Firenze 2008, pp. 23-39.

### **Beltramini 2008**

M. Beltramini, *Brunelleschi e la rinascita dell'architettura. Lorenzo Ghiberti, Donatello, Michelozzo di Bartolomeo, Filarete, Antonio di Manetto Ciaccheri, Leon Battista Alberti, Bernardo Rossellino, Aristotile Fioravanti, Luciano Laurana, Guiniforte Solari, Giuliano da Maiano, Francesco di Giorgio Martini, Donato Bramante, Giuliano da Sangallo, Giovanni Antonio Amadeo, Antonio da Sangallo il Vecchio, Michelangelo*, Firenze 2008.

### **Damiani Cabrini 2008**

L. Damiani Cabrini, *Caratteri di un'affermazione: scultori e architetti dei "Laghi Lombardi" a Venezia nel Quattrocento*, in «Arte e storia», 8, 2008, pp. 64-71.

### **Poleggi, Croce 2008**

E. Poleggi, I. Croce, *Ritratto di Genova nel '400*, Genova 2008.

### **Spiriti 2008**

A. Spiriti, *I Gaggini. Una stirpe di artisti bissonesi*, in *Bissone terra di artisti*, «Arte&Storia», VIII, 41, 2008, pp. 36-45.

### **Taviani 2008**

C. Taviani, *Superba discordia. Guerra, rivolta e pacificazione nella Genova di primo Cinquecento*, Roma 2008.

## **2009**

### **Assini 2009**

A. Assini, *Appendice documentaria*, in *Il notaio e la città. Essere notaio: i tempi e i luoghi (secc. XII-XV)*, a cura di V. Piergiovanni, atti del convegno di studi storici (Genova, 9-10 novembre 2007), Milano 2009, pp. 287-352.

### **Bardati 2009**

F. Bardati, *Il bel palatio in forma di castello. Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento*, Roma 2009.

## **Bartoletti 2009**

M. Bartoletti, *Giuliano Della Rovere e la committenza artistica a Savona tra Quattro e Cinquecento: qualche notazione a margine*, in *Giulio II e Savona. Metafore di un pontificato*, atti del convegno (Savona, Cappella Sistina, 7 novembre 2008), a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, M. Gargano et alii, Roma 2009, pp. 29-45.

## **Bertoni 2009a**

A. Bertoni, *Arredi in terracotta e in pietra a Castiglione e dintorni. Reperti e frammenti di un gusto della committenza rinascimentale varesina*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni e R. Cervini, Varese 2009, pp. 47-53.

## **Bertoni 2009b**

Bertoni, *Palazzo Branda. Arredi scultorei: il contributo delle maestranze caronesi*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni e R. Cervini, Varese 2009, pp. 86-117.

## **Boccardo 2009**

P. Boccardo, *Le vicende ottocentesche di una parzialmente inedita opera di Giovanni Gagini: il deposito di Lazzaro Doria*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann, Cinisello Balsamo 2009, pp. 459-463.

## **Cavazzini 2009**

L. Cavazzini, *Le chantier duomo de Milan entre XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle: de Giovanni de Grassi aux frères Dalle Masegne et de Jean Mignot à Filippino da Modena*, in «Revue de l'art», 166, 2009, pp. 65-76.

## **De Marchi 2009**

A. De Marchi, *La cappella del cardinale, affrescata da Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni e R. Cervini, Varese 2009, pp. 127-138.

## **Galli 2009**

A. Galli, *Introduzione alla scultura di Castiglione Olona*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni e R. Cervini, Varese 2009, pp. 54-73.

## **Ganna, Bertoni 2009**

R. Ganna, A. Bertoni, *L'isola di Toscana in Lombardia*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni e R. Cervini, Varese 2009, pp. 25-27.

## **GNONI MAVARELLI 2009**

C. Gnoni Mavarelli, *Le cycle pictural de Filippo Lippi dans la cathédrale de Prato*, in *Filippo et Filippino Lippi la Renaissance à Prato*, Milano 2009, pp. 40-55.

## **I magistri commacini 2009**

*I magistri commacini. Mito e realtà del medioevo lombardo*, atti del XIX congresso internazionale di studio sull'alto medioevo (Varese, Como, 23 - 25 ottobre 2008), Spoleto 2009.

## **Il notaio e la città 2009**

*Il notaio e la città. Essere notaio: i tempi e i luoghi (secc. XII-XV)*, a cura di V. Piergiovanni, atti del convegno di studi storici (Genova, 9-10 novembre 2007), Milano 2009.

## **Migliorato 2009**

A. Migliorato, *Sculture inedite o poco note di Domenico Gagini e della sua cerchia*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, 61-74.

## **Motture, López Borges 2009**

P. Motture, V.H. López Borges, *A Venetian tympanum of the 'Madonna della Misericordia' by Bartolomeo Bon*, in «The Burlington magazine», 151, 1280, 2009, pp. 746-754.

## **Rossini 2009**

G. Rossini, *Architetture dei Della Rovere in Liguria. La Cappella Sistina di Savona e i palazzi di Genova*, in *Giulio II e Savona. Metafore di un pontificato*, atti del convegno (Savona, Cappella Sistina, 7 novembre 2008), a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, M. Gargano et alii, Roma 2009, pp. 55-74.

## **Valenzano 2009**

G. Valenzano, *Le sculture del coronamento della facciata settentrionale: artisti veneziani e fiorentini all'opera*, in «Quaderni della Procuratoria. Arte, storia, restauri della Basilica di San Marco a Venezia», 2009, pp. 40-48.



## 2010

### Di Fabio 2010a

C. Di Fabio, *Gli scultori del monumento del cardinale Luca Fieschi nella Cattedrale di Genova. Precisazioni e proposte*, in *Arnolfo di Cambio: il monumento del cardinal Guillaume de Bray dopo il restauro*, atti del Convegno Internazionale (Roma-Orvieto, 9-11 dicembre 2004), a cura di M. Coccia, L. Morozzi, volume speciale di «Bollettino d'Arte», s. VII, 2009 (2010), pp. 263-288.

### Di Fabio 2010b

C. Di Fabio, *Un autografo genovese di Domenico Gagini. La Madonna col Bambino di salita Coccagna*, in *Il vasaio innamorato. Scritti per gli 80 anni di Alessio Tasca*, a cura di N. Stringa e E. Prete, Treviso 2010, pp. 84-88.

### Beuing 2010

R. Beuing, *Reiterbilder der Frührenaissance. Monument und Memoria*, Monaco 2010.

### Castelnuovo-Tedesco, Soutanian 2010

L. Castelnuovo-Tedesco, J. Soutanian, *Italian medieval sculpture in the Metropolitan Museum of Art and The Cloister*, New York 2010.

### Donati 2010

P. Donati, *Sulle pale d'altare dei Riccomanni*, in *La Cattedrale di Sarzana*, a cura di P. Donati e G. Rossini, pp. 129-153.

### Els "comacini" 2010

*Els "comacini" i l'arquitectura romànica a Catalunya*, atti del Convegno internazionale (Girona/Barcellona, 25-26 novembre 2005), a cura di P. Freixas, J. Camps, Girona 2010.

### Fiorio 2010

M. T. Fiorio, *La scultura rinascimentale nei cantieri di Milano e Pavia: modelli, temi e confronti*, in *Scultura in Lombardia. Arti plastiche a Brescia e nel Bresciano dal XV al XX secolo*, a cura di V. Terraroli, Milano 2010, pp. 101-137.

### France 1500 2010

*France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales d'exposition du Grand Palais, 6 ottobre 2010-10 gennaio 2011), Parigi 2010.

### Il Rinascimento nelle terre ticinesi 2010a

*Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010.

### Il Rinascimento nelle terre ticinesi 2010b

*Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010.

### Loffredo 2010

F. Loffredo, *Un pezzo fuori posto: un putto di Giuliano Finelli sulla tomba di Pedro Enriquez nella Certosa di Siviglia*, in «Nuovi studi», XV, 2010, 16, pp. 83-104.

### Lomartire 2010

S. Lomartire, *Comacini, Campionesi, Antelami, "Lombardi": problemi terminologici e storiografici*, in *Els "comacini" i l'arquitectura romànica a Catalunya*, atti del Convegno internazionale (Girona/Barcellona, 25-26 novembre 2005), a cura di P. Freixas, J. Camps, Girona 2010, pp. 9-31.

## 2011

### Bardati, Mozzati 2011

F. Bardati, T. Mozzati, *Des collines florentines à Tours: Antoine Juste et sa famille*, in *La sculpture française du XV<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, atti del convegno (Parigi, Institut National d'Histoire de l'art, 1-2 ottobre 2009; Troyes, Conseil Général de l'Aube, 3 ottobre 2009), a cura di M. Boudon-Machuel, Marsiglia 2011, pp. 167-181.

### Caglioti 2011

F. Caglioti, *Matteo Civitali e i suoi committenti nel Duomo di Lucca*, in *Matteo Civitali nella cattedrale di Lucca. Studi e restauri*, a cura di A. D'Aniello e M. T. Filieri, Lucca 2011, pp. 21-97.

### Di Fabio 2011a

C. Di Fabio, *Facie ad faciem. Approfondimenti su Giovanni Pisano e il mausoleo di Margherita imperatrice*, in «Arte medievale», n.s. IV, I, 2010 (2011), pp. 143-188.

**Di Fabio 2011b**

C. Di Fabio, *La bottega di Gerolamo Viscardi in San Giovanni Vecchio e Santa Maria della Vittoria: un cantiere della "Genova francese" (1502-1503)*, in *Il Battistero di San Giovanni in San Lorenzo a Genova*, a cura di C. Montagni, Genova 2011, pp. 107-118.

**Di Fabio 2011c**

C. Di Fabio, *Nascita e rinascita della statuaria celebrativa laica a Genova fra Tre e Quattrocento: Opizzino, Giacomo Spinola di Luccoli e la parte di Domenico Gagini*, in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 623-641.

**Di Fabio 2011d**

C. Di Fabio, *Segni di egemonia: mecenatismo e committenze di Luca Fieschi a Genova*, in G. Ameri, C. Di Fabio, *Luca Fieschi. Cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Milano 2011, pp. 112-137.

**Faggioni 2011**

G. Faggioni, *Edifici religiosi in provincia della Spezia. Un patrimonio di beni culturali da riscoprire*, Fidenza 2011.

**Falcone 2011**

M. Falcone, *La giovinezza dorata di Sano di Pietro: un nuovo documento per la "Natività della Vergine" di Asciano*, in «Prospettiva», 138, 2010(2011), pp. 28-34.

**Panofsky 2011**

E. Panofsky, *La scultura funeraria dell'Antico Egitto a Bernini*, Torino 2011, pp. 82-83.

**Santamaria 2011**

R. Santamaria, *Carrara/Genova andata e ritorno. Marmi e maestranze tosco-liguri a Genova tra i secoli XVI e XVIII*, in F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore, architetto, decoratore. Carrara 1654-Genova 1735*, Fossdinovo 2011, pp. 340-374.

**2012****Boccardo 2012**

P. Boccardo, *La cattedrale nel "secolo dei Genovesi"*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, 2 voll., Modena 2012, I, pp. 111-115.

**Collareta 2012**

M. Collareta, C. Giometti, *Architetture, sculture e pitture del Cinquecento. I tempi, i modi di un'avventura artistica*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, 2 voll., Modena 2012, I, pp. 101-110.

**Di Fabio 2012**

C. Di Fabio, *Per il catalogo genovese di Domenico Gagini: la Madonna col Bambino di San Pietro Vara*, in P. Donati, *Tra Genova e il Magra. Pittori e scultori nella Liguria di Levante*, Cinisello Balsamo 2012, pp. 163-173.

**Folin 2012**

M. Folin, *La Cattedrale di San Lorenzo: autoritratto in pietra della società genovese*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, 2 voll., Modena 2012, I, pp. 9-31.

**La Cattedrale di San Lorenzo 2012**

*La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, 2 voll., Modena 2012.

**Markham Schulz 2012a**

A. Markham Schulz, *Due scultori fiorentini a Venezia: Andrea Pisano e Niccolò Lamberti*, in «Arte veneta», 68, 2011 (2012), pp. 35-55.

**Markham Schulz 2012b**

A. Markham Schulz, *Matteo Raverti and Jacopino da Tradate*, in «The Burlington magazine», 154, 2012, 1316, pp. 756-761.

**Rentetzē 2012**

E. Rentetzē, *Gli affreschi bizantini nella cattedrale di Genova: una nuova lettura iconografica*, in «Arte documento», 28, 2012, pp. 104-111.

**Rossini 2012**

G. Rossini, *I restauri della cattedrale di Genova*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, 2 voll., Modena 2012, I, pp. 117-136.

**Sénéchal 2012**

P. Sénéchal, *La cappella di San Giovanni Battista*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti e G. Wolf, 2 voll., Modena 2012, I, pp. 87-99.

**Talignani 2012**

A. Talignani, *Alberto Maffioli tra la Toscana e l'Emilia: aggiunte sull'attività di un maestro carrarese del Quattrocento*, in «Aurea Parma», 96, 2012, pp. 63-86.

**2013****Augusti 2013**

A. Augusti, *Da Donatello a Sansovino: l'altra scultura del Rinascimento a Venezia e nel Veneto*, a cura di A. Augusti, Roma 2013.

**Bormand 2013**

M. Bormand, *Des spiritelli de marbre pour les Doria*, in «Grande Gallerie. Le Journal du Louvre», 24, 2013, p. 18.

**Buganza 2013**

S. Buganza, *Nuovi documenti per Cristoforo de Mottis, pittore e maestro vetraio*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, Milano 2013, pp. 85-92.

**Caldara 2013**

E. Caldara, *La terracotta a Castiglione Olona. Il contributo dei Maestri Caronesi*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano*, a cura di Maria Grazia Ottolenghi e Laura Basso, Milano 2013, pp. 133-142.

**Calderari, Damiani Cabrini 2013**

L. Calderari, L. Damiani Cabrini, *Tracce dell'officina Della Porta-Gaggini a Lugano: alcune considerazioni sui tondi del portale maggiore della cattedrale di San Lorenzo*, in «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», LXX, 2013, 4, pp. 293-316.

**Damiani Cabrini 2013**

L. Damiani Cabrini, *Un lago di pietre e marmi. Apporti "ceresiani" alla scultura rinascimentale lombarda*, in *Una scultura di Tommaso Rodari*, a cura di C. Naldi, Lugano 2013, pp. 23-35.

**Fattorini 2013**

G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, Trento 2013.

**Fiorio, Pirovano 2013**

M. Teresa Fiorio, C. Pirovano, *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco: scultura lapidea*, II, Milano 2013.

**Elsig, Natale 2013**

F. Elsig, M. Natale, *Le duché de Milan et les commanditaires français (1499 - 1521)*, actes du colloque Université de Genève, 30 - 31 mars 2012, a cura di F. Elsig e M. Natale, Roma 2013.

**Extermann 2013**

G. Extermann, *Les décorations sculptées de la chapelle Lomellini à Gênes par Tamagnino et Pace Gaggini*, in *Le duché de Milan et les commanditaires français (1499 - 1521)*, Roma 2013, pp. 41-78.

**La Primavera del Rinascimento 2013**

*La primavera del Rinascimento: la scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, Firenze 2013.

**Talignani 2013**

A. Talignani, *Alberto Maffioli, scultore di Carrara a Parma: prime considerazioni sull'altare eucaristico quattrocentesco per la cattedrale di Parma e le sue statue*, in «Archivio storico per le province Parmensi», 64, 2013, pp. 551-563.

**Zurla 2013**

M. Zurla, *Domenico Fancelli, i re di Spagna e la congiuntura carrarese*, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo-26 maggio 2013), a cura di T. Mozzati e A. Natali, Firenze, 2013, pp. 132-145.

## 2014

### Di Fabio 2014

C. Di Fabio, *Le sepolture dei vescovi a Genova fino al primo Trecento. Dati, problemi, monumenti*, in *L'évêque, l'image et la mort*, atti del convegno, 3eme cycle romand de lettres (Lausanne, 19-21 mars 2012), a cura di N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Roma 2014, pp. 123-139.

### Frommel 2014

S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014.

### Frommel, López de Corselas 2014

S. Frommel, M. Parada López de Corselas, *Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial*, in *L'impero e le Hispaniae da Traiano a Carlo V. Classicismo e potere nell'arte spagnola*, a cura di S. De Maria e M. Parada López de Corselas, Bologna 2014, pp. 287-318.

### Galli 2014

A. Galli, *Il monumento Borromeo già in San Francesco Grande a Milano nel corpo della scultura lombarda*, in *Modernamente antichi*, Roma 2014, pp. 193-216.

### Genova. Santa Maria di Castello 2014

*Genova. Santa Maria di Castello*, Genova 2014.

### Mozzati, Zurla 2014

T. Mozzati, M. Zurla, *Alcune novità sulle sculture della Cattedrale di Genova: Benedetto da Rovezzano, Donato Benti e la famiglia Fieschi*, in «Nuovi studi», XIX, 2014, 20, pp. 33-68.

## 2015

### Ameri 2015

G. Ameri, *"Naturalia, mirabilia e acheropita": il "Sacro Catino del Duomo" di Genova tra "humana arte e divina virtute" nella "Chronica civitatis Ianuensis" di Iacopo da Varazze*, in *Natura artificia e meraviglioso nei testi figurativi e letterari dell'Europa medievale*, a cura di C. Di Fabio, Roma 2015, pp. 11-58.

### Arte lombarda dai Visconti agli Sforza 2015

*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza: Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo - 28 giugno 2015) a cura di M. Natale, Milano 2015.

### Donati 2015

G. Donati, *Andrea Guardi: uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa 2015.

### Moulin 2015

J. Moulin, *Corse, Congrès archéologique de France*, 173e session 2013, ouvrage coordonné par J. Moulin, Paris 2015.

### Mozzati 2015

T. Mozzati, *Patres patris patriae: le tombeau des ducs d'Orléans à Saint-Denis*, in *La France et l'Europe autour de 1500: croisements et échanges artistiques*, atti del convegno (Parigi-Écouen, 9-11 dicembre 2010), Parigi 2015, pp. 23-34.

### Zurla 2015

M. Zurla, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*, tesi di dottorato (ciclo XXVII, 2011-2014), Trento 2015.

## 2016

### Corsica genovese 2016

*Corsica genovese: la Corse à l'époque de la République de Gênes, XVe-XVIIIe siècles*, catalogo della mostra (Bastia, 9 luglio-17 dicembre) Bastia 2016.

### Donati 2016

G. Donati, *Riccomanni, Leonardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXXVII, Roma 2016.

### Di Fabio 2016

C. Di Fabio, *L'Arca processionale del Battista nella cattedrale di Genova: le radici internazionali e il cantiere di una micro-cattedrale gotica*, in *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, a cura di Élisabeth Antoine-König et Michele Tomasi, Roma 2016, pp. 271-294.

## **La Cappella di Teodolinda 2016**

*La Cappella di Teodolinda nel duomo di Monza: atlante iconografico*, a cura di Roberto Cassanelli, Monza 2016.

## **Principi 2016**

L. Principi, *Sul patrimonio scultoreo della Lunigiana storica tra Quattro e Cinquecento: novità e precisazioni su Francesco di Valdambrino, Andrea Guardi, Leonardo Riccomanni e Domenico Gare*, in *Gli incontri di Apuamater (2013-2015)*, Massa 2016.

## **Veronesi 2016**

D. Veronesi, *Gli affreschi della Cappella di Teodolinda attraverso le fonti storiche, contestualizzati nel Duomo di Monza: considerazioni iconografiche e iconologiche*, in «Monza illustrata», 1, 2015, pp. 79-110.

## **Zurla 2016**

M. Zurla, «*Souvenirs d'Italie*»: *Girolamo Viscardi e i marmi genovesi dell'abbazia di Fécamp in Normandia*, in «Paragone», LXVII, 3, 127, 2016, pp. 3-28.

## **2017**

### **Bardati 2017**

F. Bardati, *Il castello di Gaillon nel primo Cinquecento*, in *Alla corte del Re di Francia. Alberto Pio e gli artisti di Carpi nei cantieri del Rinascimento francese*, a cura di M. Rossi, Carpi 2017, pp. 8-14.

### **Di Fabio 2017a**

C. Di Fabio, *La scultura nei cantieri dei magistri antelami genovesi: casi di studio e novità fra il XII e il primo XIII secolo*, in *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, a cura di L.C. Schiavi, A. Caldano, F. Gemelli, Milano 2017, pp. 487-496.

### **Di Fabio 2017b**

C. Di Fabio, *Potere, reliquie e spazi sacri a Genova fra Due e Trecento: i Fieschi, il presbiterio della cattedrale e l'altare del Battista*, in *Arte e letteratura a Genova fra XIII e XV secolo*, Genova 2017, pp. 82-114.

### **Di Fabio 2017c**

C. Di Fabio, *Ritratto vero e vero ritratto. Giovanni Pisano e il volto di Margherita di Brabante*, in *La Giustizia di Giovanni Pisano. I cinquant'anni di un'acquisizione*, a cura di G. Zanelli, Genova 2017, pp. 41-61.

### **Di Fabio 2017d**

C. Di Fabio, *Una statua genovese "all'antica" di Giovanni Antonio Amadeo*, in *Revivals, survivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, a cura di N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Roma 2017, pp. 391-400.

### **Galli 2017**

A. Galli, *Giovanni da Bissonne. Two Low Reliefs depicting the Annunciation*, in Benjamin Proust Fine Art limited, London, 2017.

### **Markham Schulz 2017**

A. Markham Schulz, *The History of Venetian Renaissance Sculpture, ca. 1400-1530*, 2 voll, Turnhout 2017.

### **Milano. Museo e tesoro 2017**

*Milano. Museo e tesoro del Duomo: catalogo generale*, a cura di G. Benati, Milano 2017.

## **2018**

### **Cera 2018**

E. Cera, *Nuove proposte per la formazione di Bartolomeo Buon scultore*, in «Arte veneta. Istituto di Storia dell'Arte», 74, 2017, pp. 23-41.

### **Falcone 2018**

M. Falcone, *Andrea da Ciona, Filippo Solari, Giovanni da Campione e Iacopo da Barchino a Genova: la custodia eucaristica della cattedrale*, in *Nelle terre del marmo*, atti del convegno (Pietrasanta, Seravezza 12-13 dicembre 2013) a cura di A. Galli, A. Bartelletti, Ospedaletto-Pisa 2018, pp. 83-115.

### **Galli 2018a**

A. Galli, *Il monumento a Francesco Spinola e i suoi autori*, in *I monumenti Spinola*, Genova 2018 pp. 77-99.

### **Galli 2018b**

A. Galli, *Nelle terre del marmo: un viatico e qualche appunto*, in *Nelle terre del marmo*, atti del convegno (Pietrasanta, Seravezza 12-13 dicembre 2013) a cura di A. Galli, A. Bartelletti, Ospedaletto-Pisa 2018, pp. 5-17.

**Manavella 2018**

S. Manavella, *La prima attività di Lorenzo Fasolo (e una proposta per Giacomino Vismara)*, in «Paragone. Mensile di arte figurativa e letteratura», 69, 141, pp. 3-24.

**Montagni 2018**

C. Montagni, *Il restauro della cupola della cattedrale di San Lorenzo: Galeazzo Alessi a Genova*, Genova 2018.

**Nelle terre del marmo 2013 (2018)**

*Nelle terre del marmo*, atti del convegno (Pietrasanta, Seravezza 12-13 dicembre 2013) a cura di A. Galli, A. Bartelletti, Ospedaletto-Pisa 2018.

**Spiriti 2018**

A. Spiriti, *Castiglione Olona. La prima città ideale dell'Umanesimo*, Sesto San Giovanni 2018.

**Talignani 2018**

A. Talignani, *Alberto Maffioli, architetto e scultore di Carrara tra le cave e la pianura padana*, in *Nelle terre del marmo*, atti del convegno (Pietrasanta, Seravezza 12-13 dicembre 2013) a cura di A. Galli, A. Bartelletti, Ospedaletto-Pisa 2018, pp. 137-163.

**2019****Di Fabio 2019 c.d.s.**

C. Di Fabio, *I magistri Antelami a Genova fino al primo Duecento: origini ed esiti artistici di un fenomeno storico e di un monopolio*, in *La Storia di Parma*, X, Le Arti, a cura di A.C. Quintavalle, Parma 2019, c.d.s.

**Zurla 2019 c.d.s.**

M. Zurla, *Magistri antelami a Genova nella seconda metà del Quattrocento*, in *Scultori dello Stato di Milano (1395–1535)*, atti del convegno (Mendrisio-Como, 14-15 novembre 2018), a cura di M. Moizi, A. Spiriti, Mendrisio 2019, c.d.s.

**ABBREVIAZIONI**

ASCG: Archivio Storico del Comune di Genova.

ASG: Archivio di Stato di Genova.

ASM: Archivio di Stato di Massa.

ANC: Archivio Notarile di Carrara.

ASS: Archivio di Stato di Savona.

BNF: Bibliothèque Nationale de France.

BUG: Biblioteca Universitaria di Genova.

MSA: Museo di Sant'Agostino di Genova.

V&A: Victoria & Albert Museum di Londra.

## *Ringraziamenti*

*Nel chiudere questo lavoro vorrei volgere un pensiero a chi mi ha costantemente supportata (e sopportata) nei tre lunghi anni di lavoro e studio che hanno portato a questo risultato.*

*Un primo sentito ringraziamento va al professor Clario Di Fabio, per questi dieci anni di insegnamenti, dalla prima ora del corso di Storia dell'arte medievale, nel settembre 2009, sino all'ultimo confronto avuto su questo lavoro: senza la sua professionalità, il suo amore per l'arte, il sostegno morale nei momenti più complicati e il prezioso tempo trascorso insieme, da Siena a Perugia, da Napoli a Trento, non credo sarei la stessa studiosa, né la stessa persona.*

*La mia gratitudine va poi ai professionisti che tra biblioteche, archivi e musei hanno reso possibile la consultazione dei materiali, mettendo a servizio di questo studio la propria competenza, sempre con squisita gentilezza. In particolare vorrei ringraziare Davide Gambino, per i preziosi consigli e la costante disponibilità.*

*Un caloroso grazie va poi agli amici, vecchi e nuovi, e a Francesco, per aver reso unico ogni giorno di questo percorso, tra sorrisi, "prese male" e ansie: grazie, per le lunghe telefonate, per le giornate al Kunst, per le passeggiate nel Marais, per i caffè al 110, per le risate in Mansarda, per i pranzi da sei portate della Sicilia, per le chiacchiere in laboratorio, per la colza della Loira, per le serate a teatro, per le parafrasi di Montale e Caproni, per i raffreddori dopo i Rolli days, per il primo maggio alle Isole Lerins, per il freddo dei viaggi di fine corso, per non dire mai di no alla pizza.*

*Un ultimo grazie va infine alla mia famiglia, per aver appoggiato con amore tutte le mie scelte, per i continui confronti di pensiero e, soprattutto, per avermi insegnato il valore di un sorriso.*